4° Ff. 9. haem.

Bilderatlas

1 L (1, a.

<36626394150016 S

<36626394150016

Bayer. Staatsbibliothek

H. g. hum. 1 L 40

TEXTBUCH

ZU

THEODOR SCHREIBERS

KULTURHISTORISCHEM BILDERATLAS

DES KLASSISCHEN ALTERTUMS

VON

K. B.

LEIPZIG, 1888

VERLAG DES LITTERARISCHEN JAHRESBERICHTS

(ARTUR SEEMANN).

1729

TEXTBUCH

ZU

TH. SCHREIBERS

KULTURHISTORISCHEM BILDERATLAS

DES KLASSISCHEN ALTERTUMS

VON

K. B.

LEIPZIG 1888

VERLAG DES LITTERARISCHEN JAHRESBERICHTS

(ARTUR SEEMANN).

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Die vorliegende gedrängte Erklärung des Schreiberschen Bilderatlasses ist für Freunde der Kulturgeschichte bestimmt, denen die archäologische Fachlitteratur fern liegt.

Die Einleitungen, welche einigen Abteilungen vorausgeschickt sind, sollen keine planmäfsige Übersicht über das in Betracht kommende Gebiet geben, sondern nur eine Anzahl von Bemerkungen zusammenfassen, welche sonst zerstreut und zum Teil wiederholt unter die einzelnen Bilder hätten gesetzt werden müssen.

Seinem Freunde Herrn Prof. Dr. Schreiber ist der Verfasser für die mündliche Mitteilung einer Reihe von Berichtigungen und anregenden Erklärungen zu hohem Danke verpflichtet; ebenso Herrn Dr. R. Meister für die ansprechende Deutung der Aufschrift von **24**, 2 und Herrn Architekt P. R. Schuster für einige wertvolle Bemerkungen zu der von ihm aufgenommenen Darstellung der Villa del Centenario Taf. 54.

Gleichzeitig mit dem Erscheinen des Textbuches veranstaltet die Verlagsbuchhandlung eine für höhere Lehranstalten bestimmte Ausgabe des Atlas. Da die Numerierung der Bilder keine Änderung erfährt, so kann das Textbuch auch für diese Ausgabe benutzt werden; doch ist zu beachten, dafs bei der Darstellung des Satyrspiels **3**, 1 die kleinere, rechte Hälfte, auf welche die Erklärung des Textbuches Seite 39 Rücksicht nimmt, in der neuen Ausgabe weggelassen worden ist.

Leipzig im Februar 1888.

Der Verfasser.

1. Theaterwesen.

Athen ist die Wiege der dramatischen Dichtkunst. Bevor an diesem Mittelpunkte griechischer Bildung die ersten Dramen entstanden, gab es unseres Wissens bei keinem Kulturvolke der alten Welt Schöpfungen, die auf diesen Namen hätten Anspruch machen können, und was in späterer Zeit an Kunstdramen innerhalb der alten Kulturwelt geschaffen wurde, steht unter dem mehr oder weniger unmittelbaren Einflusse der athenischen Vorbilder. Nachdem die anderen Stämme Griechenlands ihre dichterische Kraft in der Pflege des Epos und der Lyrik erschöpft hatten, war es dem athenischen Volke mit seiner leidenschaftlichen Lust an lebensvoller Plastik einerseits und an bewegter Rede und Gegenrede anderseits vorbehalten, die Entwickelung griechischer Dichtung durch Erfindung des Dramas zur Vollendung zu bringen, jener Dichtungsart, welche die Helden der Sage aus dem gewohnten Halbdunkel epischer Erzählung hinaustreten liefs ins volle Licht der Gegenwart und sie den erstaunten Zeitgenossen wie Mitlebende redend und handelnd vor Augen führte.

Über die Urgeschichte des athenischen Dramas

sind wir nur unzureichend unterrichtet. Doch wissen wir, dafs die Anfänge der neuen Dichtungsart wie die Keime fast jeder Kunstübung der Griechen in engster Beziehung zu dem Gottesdienste standen. Der Dionysoskult, ursprünglich von Thrazien her mit rohen Gebräuchen nach Attika verpflanzt, dort aber dem Geiste des Volkes entsprechend veredelt, war es, an den die Erfindung des Dramas anknüpfte. Bei Gelegenheit des Bocksopfers, welches man dem Weingotte an seinem Feste darbrachte, trugen ländliche Verehrer des Gottes in Satyrtracht schwärmerisch begeisterte Chorgesänge vor, indem sie dabei in Tanzbewegungen den Altar des Gottes umschritten. Aus diesen Opferliedern, den sogenannten Dithyramben, in denen die Kämpfe und Leiden des Gottes besungen wurden, hat sich im Laufe des sechsten Jahrhunderts v. Chr. die Tragödie, d. h. Bocksgesang, entwickelt, indem die Pausen des Gesanges von einem Einzelnen durch Erzählungen aus dem Bacchusmythus oder auch durch ein Wechselgespräch mit den Mitgliedern des Chores, den Choreuten, das sich über denselben Stoff erging, ausgefüllt wurden.

Diese Aufgabe übernahm wahrscheinlich der Dichter und Komponist der vorgetragenen Gesänge, der zugleich als Chorlehrer durch Vorsingen des Textes die Choreuten eingeübt hatte. Ordnung und Regel brachte in diesen Wechsel zwischen Gesang einerseits und Zwiegespräch oder Erzählung anderseits erst der von Peisistratos nach Athen berufene Dichter Thespis, weshalb spätere Schriftsteller ihm geradezu die Einführung des ersten Schauspielers oder überhaupt die Erfindung der Tragödie zuschreiben. Von diesen Anfängen aus ging die neue Dichtungsgattung rasch ihrer völligen Ausbildung entgegen. Um eine lebensvollere dramatische Handlung zu ermöglichen, fügte schon Äschylus einen zweiten Schau-

spieler hinzu, Sophokles aber erhöhte die Zahl auf drei, eine Zahl, mit der sich das griechische Theater für alle Zeiten begnügt hat.

Schon vor diesen letzten Neuerungen hatte die entstehende Tragödie in ihren Vorwürfen sich von den engen Fesseln der Bacchussage losgelöst und nach und nach alle Götter- und Heroenmythen, die das Epos vorbildlich gestaltet hatte, soweit sie für ihre Zwecke brauchbar waren, in den Kreis ihrer Stoffe hineingezogen. So mufste denn auch die ursprüngliche Satyrtracht des Chores anderen Verkleidungen weichen, wie es der Vorwurf der Fabel mit sich brachte. Der Chor mufste sich eben den handelnden Personen anpassen: spielten Götter die Hauptrolle, so empfahl es sich, ihn aus Gottheiten niederen Ranges bestehen zu lassen; den Fürsten gab man gern Bürger im Friedens- oder Kriegskleide, fürstlichen Frauen Dienerinnen bei.

Weil jedoch der fromme Sinn des Volkes sich scheute, durch Aufgeben einmal feststehender Kultgebräuche die Gottheit zu beleidigen, behielt man auch die alten Satyrchöre bei, indem man unter Benutzung der einmal gewonnenen dramatischen Kunst ein besonderes Spiel, das sogenannte Satyrdrama, herausbildete, in welchem umgekehrt die handelnden Personen sich den Choreuten des ein für allemal feststehenden Chores ihrem Charakter nach anpassen mufsten. So bewegte sich denn die Handlung dieser Dramengattung in dem Kreise der dem Weingotte nahestehenden Wesen. Der dickbäuchige, glatzköpfige alte Silen, auch Papposilen genannt, den die Kunst, weil er ein so grofser Freund des Weinschlauches war, selbst wie einen Weinschlauch bildete (**1**, 5; **3**, 1; **5**, 12), spielte hier eine wichtige Rolle. Neben ihm finden wir unter anderen den Herkules vertreten (**3**, 1; **4**, 1), den wandernden Heros, den die Volkssage in

vielfache Beziehungen zu dem ebenfalls durch seine Wanderzüge berühmten Dionysos gebracht hatte, und dessen Riesenkraft, wie die des Polyphem, ganz besonders geeignet war, um an ihr die unbezwingliche Macht des Weingottes zur Veranschaulichung zu bringen (**4**, 1). Indem durch solche Figuren das Satyrdrama einen heiteren Charakter gewann, der bald in mafsvolleren Grenzen sich hielt (**3**, 1), bald nach der burleskeren Seite sich ausbildete (**4**, 1), war eine willkommene Ergänzung der Tragödie geschaffen, die den herben Ernst des Daseins inmitten der Festfreude allzusehr betonte.

Damit aber war die Reihe der dramatischen Schöpfungen noch nicht geschlossen. Wie sich einst aus den ernsteren Dithyramben die Tragödie entwickelt hatte, so bildete sich aus scherzhaften Liedern in den Strafsen schwärmender Festgenossen in jener Zeit des regsten geistigen Lebens, das für Athen nach den glanzvollen Siegen der Perserkriege begann, eine neue Dramengattung, die Komödie, d. h. Umzugsgesang, heraus, die es sich zur Aufgabe machte, die politischen, sozialen und litterarischen Fragen der unmittelbaren Gegenwart in possenhafter dramatischer Beleuchtung zu zeigen. Leider giebt uns über die Aufführung dieser Dramengattung keine einzige bildliche Darstellung eine Aufklärung, was umsomehr zu bedauern ist, als die Dichter derselben, wie die erhaltenen Komödien beweisen, mit einer nie wieder erreichten Fülle geistvollen Witzes und phantastischer Gestaltungskraft ihrer Aufgabe gerecht zu werden verstanden. Es begann nämlich schon gegen Ende des peloponnesischen Krieges, noch ehe die Lust an bildlicher Wiedergabe von Theaterszenen recht erwacht war, die politische Komödie zugleich mit dem politischen Leben Athens wieder zu erlöschen.

Umgekehrt haben sich aus einem, wie es scheint, haupt-

sächlich in Unteritalien gepflegten Possenspiele, bei welchem uns die litterarische Überlieferung vollständig im Stiche läfst, eine ganze Reihe von bildlichen, dem dritten Jahrhundert v. Chr. angehörenden Darstellungen erhalten (**3**, 3; **4**, 8; **5**, 2, 6, 8, 10, 11, 13). Diese sind auch für das Verständnis der alten attischen Komödie nicht ohne einigen Wert, da einzelne derselben lebhaft an gewisse Motive dieser Dichtungsgattung erinnern und wir annehmen dürfen, dafs auch in Bezug auf Inszenierung diese unteritalische Posse sich an ihre attische Vorgängerin anlehnte.

In Athen selbst hatte sich inzwischen die dramatische Komik aus dem weiten Gebiete des öffentlichen Lebens in den engeren Kreis des bürgerlichen Hauses gerettet, ein Übergang, der um so ratsamer erschien, als der durch den peloponnesischen Krieg verarmte Staat genötigt war, den kostspieligen Chor, welcher den Glanz der Aufführungen bisher wesentlich erhöht hatte, der Komödie zu entziehen, während man ihn für die Tragödie, wenn auch in beschränktem Mafse, zunächst noch beibehielt. So entstand die sogenannte neuere attische Komödie oder das bürgerliche Lustspiel, welches in seinen Stoffen im wesentlichen mit unserem Familienlustspiel übereinstimmte (**3**, 2, 4, 5, 6, 7; **4**, 4; **6**, 3, 6, 7).

Während der Blütezeit der dramatischen Dichtung, im fünften Jahrhundert, sehen wir den Zusammenhang dieser Kunst mit der Verehrung des Weingottes noch vollständig gewahrt. Es fanden in Athen überhaupt nur zweimal im Jahre, und zwar an Festen dieses Gottes, dramatische Aufführungen statt, nämlich an den sogenannten grofsen Dionysien, an welchen drei tragische Dichter mit je drei Trauerspielen und einem Satyrspiele, sowie drei Komödiendichter mit je einem Stücke in den Wettstreit traten, und an einem kleineren Feste des

Gottes, den Lenäen, an welchen nur drei neue Komödien und daneben vielleicht noch Wiederholungen bereits früher aufgeführter Tragödien zur Darstellung kamen.

Die alten Dithyrambenvorträge hatten auf dem Vorhofe des Tempels stattgefunden, an dem dort befindlichen Altar. Der Gott sah also im Bilde seiner Statue durch die geöffnete Tempelthür dem ihm zu Ehren veranstalteten Schauspiele zu. Als der erste Schauspieler sich vom Chore schied, trat er, um sich den Zuhörern vernehmbar zu machen, auf einen erhöhten Punkt, und zwar nach der Erzählung der alten Litterarhistoriker auf den für die Zerlegung des Opferfleisches bestimmten, neben dem Altar stehenden Opfertisch. An Stelle dieser ursprünglichsten aller Bühnen trat dann ein hölzernes Gerüst mit einem Zelt (griech. Skene) zum Ankleiden für die Schauspieler. Wurde durch solche Neuerungen das zuschauende Volk, welches anfangs den Tanzplatz, die Orchestra, rings umstanden hatte, auf eine Seite desselben gedrängt, von der aus allein Schauspieler und Chor gleichzeitig übersehen werden konnten, so erleichterte man ihm anderseits den Genufs des Spiels durch Errichtung von Tribünen. Damit waren in ihren Anfängen die drei Hauptteile des antiken Theaters, Orchestra, Bühne und Zuschauerraum, gegeben (**1**, 1—4; **2**, 1—4).

Was die Einrichtung der einzelnen Teile des Theaters betrifft, so hatte die Orchestra, der älteste Teil, der zugleich für die Anlage des Ganzen bestimmend war, anfänglich den kreisförmigen Bewegungen des Dithyrambenchors entsprechend eine kreisrunde Gestalt gehabt. Durch die Aufstellung des Bühnengerüstes ging dem Kreise ein Abschnitt verloren (**1**, 1 u. a.), womit es zusammenhängt, dafs bei dem ausgebildeten Drama die Chöre sich nicht mehr im Kreise, sondern im Viereck bewegten.

Um die Gesänge der Chöre vernehmbarer und ihre Tanzbewegungen elastischer zu machen, als es auf dem nackten Stein- oder Sandboden der Orchestra möglich gewesen wäre, errichtete man, wie einige Gelehrte annehmen, ein hölzernes Podium als Standort der Sänger. Die hierdurch erreichte gröfsere Annäherung des Chores an die in späterer Zeit nicht weniger als 10—12 Fufs über dem Boden der Orchestra sich erhebende Bühne würde zugleich die Wechselreden zwischen Choreuten und Schauspielern erleichtert haben. Da der Chor zuweilen sogar thätig in die Handlung des Stückes eingreift, war es ferner nötig, seinen Standort durch Treppen mit der Bühne zu verbinden (vgl. **1**, 1; **5**, 13). Man benutzte bald bewegliche hölzerne, die für den einzelnen Fall an die vordere Szenenwand angelegt wurden, bald feststehende steinerne. Seinen Ein- und Auszug hielt der Chor durch die zu beiden Seiten vor der Bühne zwischen dieser und dem Zuschauerraume befindlichen Zugänge zur Orchestra, die sogenannten Parodoi (**1**, 1, 2; **2**, 1, 2).

Die bauliche Entwickelung des zweiten Hauptteils des antiken Theaters, der Bühne, ist gerade in der Mutterstadt des griechischen Dramas, in Athen, aufserordentlich langsam vor sich gegangen. Während der ganzen Blütezeit der griechischen Tragödie, ja noch mehrere Jahrzehnte nach dem Tode des letzten der drei grofsen Tragiker, des Euripides, hat es in dieser Stadt ein feststehendes Bühnengerüst nicht gegeben. Es wurde vielmehr während dieses Zeitraumes für jedes mit Theaterspielen verbundene Fest ein neuer hölzerner Bühnenbau errichtet. Die Ursache dieser auffallenden Erscheinung ist vielleicht darin zu suchen, dafs die neben den dramatischen Aufführungen fortbestehenden dithyrambischen Chöre für sich das ganze Rund der Orchestra bean-

spruchten und man sich aus religiösen Gründen scheute, sie von dem alten geheiligten Platze vor dem Tempelhause des Dionysos nach einer anderen Stelle zu verlegen. Die dithyrambischen Chöre waren, wie wir gesehen haben, älter als die dramatischen Aufführungen, sie hatten demnach vom Standpunkte des Kultes aus ein höheres Recht auf Berücksichtigung als die letzteren. Um beiden Vorführungen gerecht zu werden, unterzog man sich also für jedes theatralische Festspiel der Mühe, das Gerüst von neuem aufzustellen und rifs es am Schlusse desselben wieder nieder, damit die Verengung des Orchestraraumes nicht der Entfaltung der dithyrambischen Chöre hinderlich wäre. Auch lag in der That für die Errichtung eines kostbaren Steinbaues in der Blütezeit des Dramas kein dringendes Bedürfnis vor, da fast während der ganzen ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts nur an einem, sodann, wie wir bereits gesehen haben, an zwei Festen im Jahre diese Bühne Verwendung gefunden hätte und zwar beide Male nur für wenige, höchstens für drei oder vier Theatertage. Für so vorübergehenden Gebrauch der Bühne empfahl sich kein verwickelter Kunstbau, und so hielt man denn noch eine Zeitlang an der ursprünglichen Einrichtung fest. Die nächste Vervollkommnung des Gerüstes mufste in der Hinzufügung einer Hinterwand bestehen, die geeignet war eine Szenendekoration aufzunehmen und zugleich den Ankleideraum der Schauspieler den Blicken des Publikums zu entziehen. Diese Neuerung ist dem Auftreten des Sophokles zu danken, von welchem die Alten ausdrücklich berichten, dafs er die Kunst der Szenenmalerei eingeführt habe. Bis zu dieser Änderung der Anlage war das Gerüst von allen Seiten sichtbar geblieben, und es ist nicht unmöglich, dafs es bei Aufführung der ersten äschyleischen Tragödien auch noch in der Mitte des Tanzplatzes gestanden

hat, so dafs die Schauspieler vom Chor umringt waren. Seit der Neuerung des Sophokles aber zerfiel der Bühnenbau in zwei durch die Szenenwand scharf getrennte Teile, einen vorderen für die Darstellung bestimmten, das sogenannte Logeion d. i. Sprechplatz, und einen hinteren, der den Schauspielern zum Umkleiden diente. Aus diesem letzteren hat sich sodann ein förmliches Bühnengebäude entwickelt, und in der Zeit des Redners Lykurg, eines Zeitgenossen des Demosthenes, ging man daran, ein solches Gebäude aus Stein aufzuführen, indem man einen langgestreckten Saal als Ankleideraum für die Schauspieler und vielleicht auch als Aufbewahrungsort für Theaterutensilien herstellte und demselben rechts und links Seitenflügel, die sogenannten Paraskenien (vgl. **1**, 1; **2**, 1), vorlegte. Durch dieses Bauwerk wurde ein Stück der alten Orchestra überbaut, die neu entstandene hatte also einen kleineren Durchmesser, behielt jedoch ihre kreisrunde Gestalt zunächst noch bei. Für das Logeion wurde noch kein dauernder Bau errichtet, sondern man stellte dasselbe fort und fort für jede Aufführung von neuem aus Holz her. Erst in noch späterer Zeit, vielleicht erst unter römischer Herrschaft, erhielt auch die den Zuschauern zugekehrte vordere Stützwand des Logeion, das Hyposkenion, eine feste Gestalt, indem man die beiden Paraskenien durch eine Säulenreihe verband, welche fortan die hölzerne Bühnendielung trug, bis man endlich in spätrömischer Zeit das ganze Logeion in einen festen Steinbau umwandelte.

Die Entwickelung des Bühnenraumes in den aufserhalb Athens erbauten Theatern scheint eine sehr verschiedenartige gewesen zu sein. In manchen Theatern kam man schon in früher Zeit dazu, den gesamten Bühnenbau aus Stein aufzurichten; in anderen stellte man nur die Dielung des Logeion von Holz her, während man die vor-

dere Stützwand desselben aus massiven Steinplatten zusammensetzte. Vielfach zog man aber der letzteren Konstruktion eine andere vor, indem man wie im athenischen Bau der späteren Zeit die Stützwände aus einer Reihe Säulen mit verbindenden Holzwänden bestehen liefs (**3**, 3, ?). Auch die Paraskenien wurden zuweilen nicht ausgebaut, sondern durch hölzerne Gebäude oder blofse Seitenwände ersetzt (vgl. **2**, 2). Ja es kam sogar vor, dafs man für alle Zeiten so verfuhr, wie es die Athener in der Blütezeit thaten, indem man auf jedes stehende Bühnengebäude verzichtete und für die einzelnen Aufführungen ein Holzgerüst aufstellte (vgl. **5**, 13). Dies ist wenigstens für Thorikos, ein attisches Landstädtchen, nachgewiesen, in dessen Theater die Orchestra wie in Athen den Vorplatz eines Dionysostempels bildete.

Aufser durch die Dekoration der Hinterwände wurde nach den Berichten der Alten der Schauplatz der Handlung auch durch Seitenkulissen verdeutlicht, welche an dreieckigen drehbaren Gestellen befestigt waren. In beiden Fällen war die Szenenmalerei auf hölzerne Tafeln oder auf Stoffe aufgetragen. Die Handlung spielte sich wie im klassischen französischen Drama regelmäfsig unter freiem Himmel ab und zwar pflegte als Hintergrund bei den Tragödien, welche wie bemerkt meist die Schicksale heroischer Fürsten und Fürstengeschlechter behandelten, ein Königspalast, bei den Komödien ein Bürgerhaus und beim Satyrspiel eine Höhle oder Grotte dargestellt zu werden. Die feste Hinterwand, an welcher die Dekoration befestigt wurde, stellte selbst im steinernen Theater ein palastartiges Gebäude vor, dessen Front mit Säulenreihen, die in Stockwerke geordnet waren, verziert wurde (**2**, 1; vgl. **1**, 1; **2**, 5). Indes ist es zweifelhaft, ob man bei Königsdramen dieses Gebäude unmittelbar als Hintergrund verwertete oder wie bei jeder anderen Szenerie

die Steinwand durch eine gemalte Dekoration teilweise bedeckte.

Alle die Vorrichtungen, welche den Zweck hatten, dem Zuschauer den Schauplatz der Handlung zu vergegenwärtigen, waren im Gegensatze zum modernen Bühnenluxus von grofser Einfachheit. Es war keineswegs ihre Bestimmung, eine getreue und ausführliche Nachbildung der Wirklichkeit zu geben. Eine reichere Entfaltung der Szenerie wurde schon durch den Umstand erschwert, dafs die Aufführungen ausschliefslich in die Tagesstunden fielen, und da in die weiten ungedeckten Räume das Tageslicht mit voller Kraft eindrang, die Verwendung einer künstlichen Beleuchtung zur Unterstützung der Illusion unmöglich war. Auch würde eine reich ausgestattete Bühne in einem schroffen Widerstreite zur Orchestra gestanden haben, welche durch keine Dekoration in das Bild einer solchen Szenerie hineingezogen werden konnte und doch ebensogut wie die Bühne zum Schauplatze der Handlung gehörte. Wie wenig die Griechen in der That auf eine glänzende Ausstattung bedacht waren, beweist die geringe Tiefe ihrer Bühne. In unseren Theatern pflegt man eben zu dem Zwecke einer reicheren Entfaltung der Szenerie den Bühnenraum mehr tief als breit zu gestalten. Umgekehrt bei den Griechen. Nach der Vorschrift des römischen Architekten Vitruv, mit dessen Angaben die erhaltenen Baureste zum Teil übereinstimmen, betrug die Tiefe der griechischen Bühne zu seiner Zeit nur den zwölften Teil ihrer Länge. Wir dürfen ein annähernd ähnliches Verhältnis bei den hölzernen Bühnen der früheren Zeit voraussetzen. Es entsprach durchaus dem künstlerischen Geschmacke der besten Zeit, dafs die menschlichen Gestalten sich gewissermafsen reliefartig von einem Hintergrunde abhoben, der möglichst schlicht gehalten war und durch keine

Fülle ins Auge fallender Einzelheiten die Aufmerksamkeit der Zuschauer von den handelnden Personen abzog. Für die malerische Wirkung einer reichgeschmückten Bühne sind die Zeitgenossen des Perikles nicht empfänglich gewesen.

Wenn wir freilich den Textesworten der dramatischen Dichter glauben wollen, spielen sich sehr verwickelte Vorgänge vor den Augen der Zuschauer auf der Bühne ab. Es finden auf ihr ganze Volksversammlungen statt, Häuser werden in Brand gesteckt und Paläste stürzen zusammen. Aber wie hätte in ersterem Falle die oft nur zwei bis drei Meter betragende Breite der Bühne, in den beiden anderen Fällen der Mangel einer geschlossenen Beleuchtung auch nur annähernd ein Abbild der Wirklichkeit gestattet! Mit den Zwecken der Posse war es ja vereinbar, wenn in solchen Fällen eine eben wegen ihrer Dürftigkeit lachenerregende Veranschaulichung des Vorgangs die Stelle der ernsten Nachahmung vertrat. Aber im Trauerspiel konnte man vor feinfühligen Zuschauern nicht den Versuch wagen, mit den dürftigen Mitteln einer solchen Bühne etwa den Einsturz eines Palastes in Wirklichkeit darzustellen. Dem Zuhörer mufste in solchen Fällen eben zugemutet werden, sich den Vorgang auch ohne eine kräftige Unterstützung des Augenscheins zu vergegenwärtigen.

Es wurde seiner Einbildungskraft auch noch viel mehr zugemutet. So mufste er sich in einem Stücke nächtliches Dunkel und einen Hagelsturm vorstellen, während doch der freundliche Tag die Bühne beschien. In einem anderen Stücke zeigte die Szenerie zwei Häuser nebeneinander: das eine von ihnen mufste sich der Zuschauer als mitten in der Stadt, das andere als fern davon auf dem Lande liegend vorstellen. In einem dritten Stücke war dasselbe Haus zu Anfang als das städtische

Wohnhaus eines athenischen Bürgers, sodann als dessen Landhaus und zuletzt wieder als sein städtisches Haus zu denken.

Mehr Wert als auf die realistische Darstellung des Schauplatzes legte man, wie es scheint, darauf, die Örtlichkeiten deutlich zu vergegenwärtigen, von denen die Auftretenden kamen oder nach denen die Abtretenden abgingen. In dieser Beziehung wurde die Phantasie des Zuschauers durch die herkömmliche Bedeutung gewisser auf der Bühne sich vollziehender Vorgänge unterstützt. So bezeichnete das Auftreten von der linken Seite ein Kommen aus der Ferne (**6**, 1), während die rechte Seite die Heimat bedeutete. Diese Auffassung übertrug sich vom athenischen Dionysostheater, wo die Zuschauer thatsächlich die Stadt zur Rechten und das offene Land zur Linken hatten, auf alle übrigen Theater des Altertums. Ebenso hatte das Auftreten aus jeder der drei überhaupt vorhandenen Thüren der Hinterwand (**1**, 1; **2**, 5), oder wo es deren fünf gab, aus jeder der drei mittleren seine besondere, altherkömmliche Bedeutung. Die mittelste Thür war die wichtigste; durch sie trat in den heroischen Trauerspielen der Fürst aus dem Palaste auf die Bühne, während die anderen Eingänge für sein Gefolge, seine Familie oder die Dienerschaft bestimmt waren. Die verschiedene Bedeutung der Thüren wurde bei dem steinernen Bühnengebäude durch die verschiedene Höhe derselben zum Ausdruck gebracht (**1**, 1; **2**, 1, 5). Sollten Vorgänge gezeigt werden, die sich im Innern eines Hauses oder eines sonstigen geschlossenen Gebäudes vollzogen, so rollte man eine kleine Bühne, das sog. Ekkyklema, aus einer Öffnung der Hinterwand auf die Szene; was auf ihr vorging, mufste so angesehen werden, als ginge es in dem geschlossenen Raume vor sich.

Einen Vorhang gab es auf der griechischen Bühne noch nicht. Man konnte diese Vorrichtung um so eher entbehren, als der wesentlichste Zweck der durch den Vorhang bewirkten Abscheidung der Bühne von dem Zuschauerraume, nämlich die Verdeckung des Szenenwechsels, nach den ästhetischen Gesetzen des griechischen Dramas in Wegfall kam. Denn bekanntlich haben die griechischen Dichter bei ihren dramatischen Schöpfungen ebenso die Einheit des Ortes wie die der Zeit zu wahren gesucht. Ein Szenenwechsel innerhalb desselben Stückes kam nur sehr selten vor; in sämtlichen uns erhaltenen Stücken des Äschylus, Sophokles und Euripides findet er sich überhaupt nur an zwei Stellen und zwar beide Male in der Weise, dafs die Hinzufügung oder Vertauschung eines Versatzstückes ohne Änderung des Hintergrundes zur Bezeichnung des Ortswechsels genügte. In der älteren Zeit, in welcher die Dichter den Chor noch vielfach unmittelbar in den Gang des Stückes eingreifen liefsen, hätte die Anwendung eines Vorhanges nur störend gewirkt, da die beiden Schauplätze der Handlung, Bühne und Orchestra, welche ein zusammengehöriges Ganze bilden sollten, durch denselben in unnatürlicher Weise auseinandergerissen worden wären. Man zog es also vor, den Zuschauer, sobald er das Theater betreten hatte, den ganzen Raum übersehen zu lassen, auf welchem sich das Stück abspielte. Sollte zu Beginn des Dramas ein Mitwirkender schlafend oder sonst in ruhendem Zustande gedacht werden, so mufste sich der Schauspieler eben vor den Augen des Publikums in die verlangte Stellung begeben, eine leichte Zerstörung des Scheines, welche die Gewöhnung den Alten wohl ebenso erträglich machte, wie sie den modernen Zuschauer keinen Anstofs mehr daran nehmen läfst, wenn etwa der Schauspieler noch halb im Spiele begriffen seinen Dank für

gespendeten Beifall abstattet, oder wenn ein Opernsänger dem Chore, an den seine Worte gerichtet sind, den Rücken zudreht und das Publikum ansingt.

Wir kommen zum dritten Teile des antiken Theaters, dem Zuschauerraum. Die Anlage dieses Teils war bei der Wahl des Bauplatzes, auf welchem ein Theater errichtet werden sollte, mafsgebend. Man suchte nämlich die im Halbkreis sich übereinander erhebenden Sitzreihen aus Rücksicht auf Kostenersparnis und auf die Festigkeit des Baues unter allen Umständen an den Abhang eines Berges anzulehnen; vgl. **4**, 7; **26**, 6. Befand sich eine geeignete natürliche Bodenerhebung nicht in der Nähe, so schüttete man für diesen Zweck einen künstlichen Erdhügel auf. So bedurften denn in der Regel nur die der Bühne zunächst befindlichen, äufsersten Flügel des Zuschauerraumes eines architektonischen Unterbaues. Auch auf eine gesunde Lage wurde bei der Wahl des Bauplatzes Rücksicht genommen. War das Meer in der Nähe, so öffnete man den Halbkreis der kühlenden Winde wegen gern nach dieser Seite. Wenn aber neuere Reisende die herrliche Aussicht rühmen, die man von den Zuschauerräumen vieler antiker Theater geniefst, und die Meinung hegen, dafs man bei der Anlage der betreffenden Bauten auch Rücksicht auf die Schönheit der Umgebung genommen habe, so ist zu bemerken, dafs dieser Genufs überall erst der Zerstörung des Bühnengebäudes zu verdanken ist, welches im Altertume, da es in gleicher Höhe mit dem Zuschauerraume aufgebaut war (**2**, 1), den Blick in die Ferne vollständig hemmte.

Der Grundrifs des Zuschauerraumes folgt in seiner geschichtlichen Entwickelung insofern der Geschichte des Dramas, als die im Laufe der Zeit sich vollziehende Veränderung seiner Gestalt in nicht zu verkennender

Weise das allmähliche Zurücktreten der Bedeutung des Chores der Handlung der Bühne gegenüber zum Ausdruck bringt. Seine älteste Form bildet einen die Gröfse eines Halbkreises übersteigenden Kreisausschnitt. Die Abschlufsmauern der Flügel liefs man entweder in der Richtung der Radien laufen, so dafs die äufsersten Sitze der oberen Kreise dem Bühnengebäude näher waren als die der unteren (**26**, 6), oder aber man schnitt die hervortretenden Ecken der Flügel in der Weise ab, dafs die Abschlufsmauern parallel zur Bühnenvorderwand liefen (**1**, 1, 3). In beiden Fällen waren die Blicke der Zuschauer, wenn sie gerade vor sich hinsahen, auf die Orchestra gerichtet, welche ja im ältesten Drama den Mittelpunkt der Handlung bildete, während ein Teil des Publikums die Vorgänge auf der Bühne nur ungenügend verfolgen konnte. In römischer Zeit dagegen, wo die Orchestra nach endgültiger Aufgabe des Chores ihre Bedeutung vollständig eingebüfst hatte und deshalb mit zum Zuschauerraume geschlagen wurde, fällt die über den Halbkreis hinausgehende Verlängerung der Flügel weg (**1**, 4; **33**, 4).

Die Sitzreihen waren durch die in der Richtung der Radien laufenden Treppen (**1**, 3; **2**, 1 u. a.) in keilförmige Abschnitte und in den meisten Theatern aufserdem durch Umgänge (**1**, 3; **2**, 1 u. a.) in Stockwerke geteilt. Über den obersten Sitzreihen liefen zuweilen noch Säulengänge hin (**2**, 1). Die unterste Sitzreihe, die als die bevorzugteste galt, mufste sich einige Fufs über den Boden der Orchestra erheben, damit die Blicke der hier Sitzenden über die Köpfe der Choreuten hinweg die Vorgänge auf der Bühne verfolgen konnten.

Für die Bequemlichkeit des Sitzens war insofern wenig gesorgt, als die Plätze der Rücklehnen entbehrten (**2**, 1 u. a.), abgesehen von wenigen Ehren-

plätzen, die wir in späterer Zeit mit solchen versehen finden (**2**, 6). Die Sitzplatte diente zugleich als Standort für die Füfse des darüber Sitzenden. Dieser Mangel an Bequemlichkeit ist um so bemerkenswerter, als die antiken Zuschauer einen viel gröfseren Teil des Tages als wir Modernen im Theater zubrachten. Denn es gingen in der besten Zeit an jedem Theatertage vier bis fünf Dramen über die Bühne, bei denen allen wohl die meisten Zuschauer von Anfang bis zu Ende ausharrten: ein lebhafteres Hin- und Herlaufen oder Aus- und Einströmen der Zuschauer während der Aufführung verbot sich schon durch die geringe Breite der Treppen, die regelmäfsig nur für je einen Mann Raum bot (**2**, 1 u. a.). In der ältesten Zeit safs man in Athen auf dem unbearbeiteten Felsen der Akropolis oder aber auf Holzbänken, die an geeigneten Stellen angebracht waren; später wurden hier wie in allen anderen Theatern die Sitzreihen künstlich aus Stein hergestellt. Diejenigen, welche einen weicheren Sitz haben wollten, pflegten sich ein Polsterkissen mitzubringen.

Man war bestrebt, den Zuschauerraum in solcher Ausdehnung anzulegen, dafs wenigstens die gesamte männliche freie Bevölkerung der Stadt auf einmal darin Platz finden konnte. Waren doch, wie erwähnt, in Athen während der Blütezeit der dramatischen Dichtung die Schauspiele auf nur zwei Feste des Jahres beschränkt. Wie hätte man da in einem demokratisch regierten Staate bei dem religiösen Charakter, den die Feier trug, einen Teil der Bevölkerung ausschliefsen können! Dazu verbreitete sich der Ruf der neuen Festspiele schnell über die Grenzen Attikas hinaus und lockte eine grofse Menge Fremde nach Athen, die ebenfalls ihren Platz verlangten. Auch als die dramatische Kunst an anderen Orten der hellenischen Welt eine bleibende Stätte fand, während sie sich gleichzeitig von ihrem engen Zusammenhange

mit dem bacchischen Kulte loslöste, blieben die Aufführungen doch auf bestimmte festliche Veranlassungen, an denen die ganze Bevölkerung Anteil hatte, beschränkt. Nirgends im Altertume sank der Theaterbesuch zu einem Alltagsvergnügen der vermögenden Klassen herab. So waren denn die Theaterräume in ihrer Anlage für eine unverhältnismäfsig grofse Zuschauermenge berechnet, im Durchschnitt etwa auf zehnmal so viel Besucher als die Theater der Neuzeit. Das Münchener Hoftheater bietet beispielsweise für 2500 Zuschauer Platz, wovon der fünfte Teil auf das Parkett, also auf einen im griechischen Theater nicht für die Zuschauer bestimmten Raum kommt. Die Grofse Oper in Paris fafst noch um einige Hunderte weniger Zuschauer, und das wegen seiner Gröfse berühmte Theater della Scala ist doch nur auf 3600 Zuschauer berechnet. Hingegen bot das Dionysostheater zu Athen für 27 000—30 000, das Theater zu Ephesos sogar für 56 700 Besucher Raum.

Bei dieser ungeheuren Ausdehnung des Zuschauerraumes bedurfte es für die Schauspieler grofser Anstrengungen, um mit Wort und Spiel im ganzen Raume zur Geltung zu kommen. Allerdings war man schon bei der Anlage des Baues auf eine gute Akustik eifrig bedacht. Bei Vitruv lesen wir die Vorschrift, die Sitzreihen des Zuschauerraumes so anzulegen, dafs eine von der untersten Reihe zur obersten gezogene gerade Linie die vorderen Kanten aller Sitze berührt. Befolgte man diese Regel auch nicht immer mit peinlichster Gewissenhaftigkeit (2, 4), so erzielte man doch schon durch das regelmäfsige amphitheatralische Aufsteigen der Sitzreihen an sich eine Raumgestaltung, die ein gleichmäfsiges Sichverbreiten der Stimme förderte. Wenigstens im ungefüllten Zuschauerraume ist, wie alle Reisenden bestätigen, die in einem antiken Theater den Versuch gemacht haben,

jedes von der Stelle der alten Bühne aus gesprochene Wort, auch ohne grofse Anstrengung seitens des Redenden, bis zu den obersten Sitzen hinauf vernehmbar. Im Altertume wurde diese günstige Wirkung noch durch die geringe Breite der Bühne und durch die Höhe der hinter den Sprechenden aufsteigenden Bühnenwand unterstützt. Auch dürfen wir annehmen, dafs in allen Theatern, in welchen das Bühnengebäude aus Stein errichtet war, doch die Dekoration auf Holztafeln aufgetragen wurde, die vor die Steinwände zu stehen kamen. Sicher bedeckte man wenigstens den Boden des Logeion mit Holz oder stellte ihn überhaupt aus diesem Materiale her. Die Architekten waren sich des günstigen Einflusses einer solchen Dielung wohl bewufst. Als einst Alexander der Grofse von seinem Baumeister forderte, eine zu errichtende Bühne mit Erzplatten zu belegen, wies der gewissenhafte Mann diese Zumutung zurück. Wir haben ferner bereits oben gesehen, wie man bei manchen Theatern besonders in älterer Zeit darauf bedacht war, die vordere Stützwand des Logeion aus Holzwänden mit wenigen zwischen ihnen aufsteigenden Säulen zusammenzusetzen, selbst wenn man schon dazu gelangt war, das ganze übrige Bühnengebäude aus Stein zu errichten. Sicher traf man diese Einrichtung nur deshalb, weil man sich von einem so umschlossenen Raume eine vorteilhafte Schallwirkung versprach. Sodann hielt auch die Mundöffnung der Schauspielermasken, von denen sogleich die Rede sein wird, den gesprochenen Ton nach Art eines Sprachrohres zusammen; man scheute sich nicht, um diese Wirkung zu steigern, der Öffnung zuweilen einen muschelartig geformten, wenig schönen Abschlufs zu geben (**3**, 2; **5**, 5 u. a.). Endlich fordert Vitruv die Anwendung gewisser eherner, verschieden abgestimmter Schallgefäfse, über deren Einrichtung und Aufstellung zwischen

den Sitzreihen er eingehende Vorschriften giebt. Wir wissen freilich nicht, in welchem Umfange diese Gefäfse thatsächlich zur Benutzung gekommen sind; nur in einigen wenigen Theatern hat man im Zuschauerraume Nischen gefunden, von denen man annehmen kann, dafs sie zur Aufnahme einer solchen Einrichtung gedient haben.

Durch solche Veranstaltungen wurden die Nachteile einigermafsen ausgeglichen, die sich für das Vernehmbarwerden des gesprochenen Wortes einerseits aus der grofsen Ausdehnung des Zuschauerraumes, anderseits aus dem Umstande ergaben, dafs derselbe völlig unbedeckt war.

Hingegen gelang es dem Altertume nicht, die Übelstände zu heben oder auch nur zu mildern, welche die grofse Entfernung der Zuschauer von der Bühne für das Auge mit sich brachte. Selbst die bevorzugten Mittelplätze der untersten Sitzstufen hatten von der Bühne einen beträchtlichen Abstand; derselbe betrug z. B. im Dionysostheater zu Athen 23, in dem der Velia fast 24 Meter (**2**, 4), in dem zu Myra sogar über 30. Das Verhältnis verschlimmerte sich für die oberen Sitzreihen umsomehr, als diese ja nicht wie im modernen Theater in Galerien übereinander geschichtet waren, sondern in ununterbrochener Folge hintereinander aufstiegen. So beträgt die Sehweite für die letzten Plätze der obersten Galerie im grofsen Pariser Opernhause 38 Meter, in dem alten Theater zu Epidaurus aber von der obersten Sitzstufe aus etwa das Doppelte, und in dem mäfsig grofsen Theater der Velia doch 49 Meter (**2**, 4).

Aus diesen grofsen Entfernungen konnten gewisse Einzelheiten der Vorgänge auf der Bühne von den Zuschauern um so weniger genau verfolgt werden, als dem Auge die Unterstützung durch konzentrierte Bühnenbeleuchtung ebenso wie durch Augengläser abging. Ins-

besondere ein Wechsel des Gesichtsausdruckes der Spielenden mufste so gut wie unbemerkt bleiben, auch wo die Verhältnisse nicht so ungünstig waren wie im athenischen Dionysostheater, dessen Zuschauerraum nach Süden geöffnet war, so dafs das Publikum vom Sonnenlicht geblendet wurde, während die Bühne im Schatten lag.

Wir dürfen uns deshalb nicht wundern, wenn die griechische Schauspielkunst von vornherein darauf verzichtete, auch durch das Mittel des Mienenspieles auf die Zuschauer zu wirken, und sich nicht scheute, die aus der Faschingslustbarkeit des Dionysoskultes überkommene Sitte, die Gesichter der Mitwirkenden zu entstellen oder zu verhüllen, auch in der Folgezeit für Spieler und Choreuten beizubehalten. Auch schien es dem religiösen Charakter des Festes angemessen, dass die Persönlichkeit des Mitwirkenden vollständig hinter der Aufgabe, die er zu Ehren der Gottheit zu lösen hatte, zurücktrat. Besser noch als durch blofse Bemalung oder Verhüllung des Gesichtes wurde dieser Zweck durch die Einführung der Masken erreicht. So gewann man zugleich den praktischen Vorteil, ohne von den individuellen Gesichtszügen des Schauspielers abhängig zu sein, für die Tragödie durch Künstlerhand Idealportraits fertigen lassen zu können, welche vollständig dem Charakter der darzustellenden Heldenrollen entsprachen, während die Komödie anderseits ihrer Neigung, Karikaturen zu schaffen, auch in bezug auf die äufsere Erscheinung der Personen schrankenlos fröhnen (**3**, 3; **4**, 8; **5**, 2), oder auch, wenn es galt Lebende zu verspotten, diese mit vollendeter Portraitähnlichkeit auf die Bühne bringen konnte. Die starren Übertreibungen von tragischem Ernste (**4**, 9; **5**, 3) und die komischen Verzerrungen (**5**, 5), welche der Gesichtsausdruck der Masken zu zeigen pflegt, sind offenbar auf die Wirkung in die Ferne berechnet. Übrigens verwendete man zu-

weilen auch Masken, deren zwei Seiten verschiedenartige Stimmungen zum Ausdrucke brachten, so dafs der Schauspieler, um den Wechsel seiner Empfindung zu veranschaulichen, sich nur nach einer andern Seite zu wenden brauchte (**2**, 7, 8), eine Einrichtung, die sich für die Zwecke der Komödie trefflich verwerten liefs. Zur weiteren Erklärung des Gebrauchs der Masken mufs auch daran erinnert werden, dafs auf der altgriechischen Bühne, ebenso wie auf der shakespeareschen, die Frauenrollen durch Männer gegeben wurden, sowie dafs dem Dichter für sämtliche Rollen eines Stückes nur drei Schauspieler zur Verfügung standen, so dafs oft der eben abgetretene sofort in einer ganz verschiedenartigen Rolle wieder auf der Bühne erscheinen mufste. Ohne Anwendung der Masken wäre eine rasche Verwandlung etwa einer Greisenrolle in eine Jünglings- oder Mädchenrolle kaum denkbar gewesen. Mit Hilfe der Masken aber war dies in einem Augenblicke möglich. Denn man brauchte aufser dem Wechsel der Maske nur noch etwa eine Vertauschung des Oberkleides und der Abzeichen vorzunehmen, um sofort wieder in einer andern Rolle auftreten zu können. Ja, es war bei dieser Einrichtung sogar möglich, dieselbe Rolle unter verschiedene Schauspieler zu verteilen. In solchen Szenen nämlich, in welchen eine stumme Rolle vorkam, konnte sich der Schauspieler durch einen einfachen Statisten, der seine Verkleidung übernahm, vertreten lassen. Dies war notwendig in Fällen, wo die verfügbaren drei Schauspieler anderweit beschäftigt waren, und empfahl sich wohl auch sonst, damit die Kräfte der Schauspieler geschont würden.

Endlich kam der Gebrauch der Masken, soweit es sich um die Tragödie handelte, einem Bedürfnisse entgegen, welches in einer Vorstellung des hellenischen Volksglaubens wurzelte. In der Poesie nämlich wie in der

bildenden Kunst macht sich die Anschauung geltend, dafs die Götter und Heroen, mit deren Schicksalen sich ja die Tragödie fast ausschliefslich beschäftigte, an Körpergröfse über das menschliche Mafs hinausragten (vergl. **15**, 1; **96**, 2). Dieser volkstümlichen Anschauung wurde man auch im Drama gerecht, indem der Schauspieler, sobald er eine solche Rolle wiederzugeben hatte, seine Gestalt künstlich vergröfserte. Er zog eine überlebensgrofse (vgl. **5**, 4) Maske über den Kopf, die noch durch einen mehr oder weniger umfangreichen Aufsatz (**4**, 9; **5**, 3) erhöht war. Die Füfse ruhten auf ziemlich hohen, hölzernen, stelzenartigen Untersätzen, den sogenannten Kothurnen (**4**, 9; **5**, 7), die natürlich während des Spieles durch das lang herabfallende Gewand völlig bedeckt waren: wo sie auf bildlichen Darstellungen sichtbar gemacht sind, ist es nur aus Rücksicht auf die Deutlichkeit geschehen. Die Gewandung selbst, welche der Priesterkleidung ähnlich war, trug durch das lange, sehr hochgegürtete Unterkleid (**4**, 9; **5**, 7, 9; **6**, 1, 2, 4, 5) mit seinen lang gezogenen Falten zur Vergröfserung der Gestalt bei. Auch scheinen die Arme durch eine handschuhartige Fortsetzung (**4**, 9?) eine entsprechende Verlängerung erfahren zu haben, und sicher ist es, dafs man, um die Dicke und Breite der Länge entsprechend zu gestalten, polsterartige Ausfüllungen zur Anwendung brachte. So fühlte sich denn der hellenische Zuschauer, indem er die Heroen der Vorzeit in geisterhafter Gröfse über die Bühne wandeln sah, den Kreisen des Alltäglichen entrückt und in eine ideale Welt versetzt. Die Schwerfälligkeit der Bewegungen, welche eine notwendige Folge dieses Kostümes war, entsprach einigermafsen dem würdevollen Ernste der tragischen Handlung.

Freilich konnte in letzterer Beziehung auch ein greller Umschwung vom Erhabenen zum Lächerlichen eintreten,

wenn der Schauspieler, wie es nach der Äufserung eines Schriftstellers der Kaiserzeit thatsächlich vorkam, durch einen Fehltritt oder eine andere ungeschickte Bewegung auf der Bühne zu Falle kam. Jener Schriftsteller schildert uns den lächerlichen Eindruck, den es machen mufste, wenn ein tragischer Schauspieler, der eben noch in seiner Königsrolle wegen seiner prächtigen Ausstattung bewundert worden war, plötzlich hinstürzte, dabei seine Gipsmaske in Stücke zerbrach, ihm das Gesicht blutig geritzt wurde und unter dem Prachtgewande sein ärmliches Unterkleid und der mifsgestaltete Kothurn zum Vorschein kamen. Stürmische Auftritte, besonders Kampfszenen, waren daher im antiken Theater so gut wie ausgeschlossen.

In den Stoffen der Komödie lag für eine solche Erhöhung der menschlichen Gestalt keine Veranlassung vor. Im drolligen Gegensatze zum tragischen Kostüme gab vielmehr die unteritalische Posse und wohl ebenso die ältere attische Komödie ihren Figuren eine ins Komische übertriebene Dicke, die durch eine breitere Maske ohne jeden Aufsatz, ein mächtiges Leibpolster und ein sehr kurzes Unterkleid, das die Beine um so dünner erscheinen liefs, erreicht wurde (**5**, 2, 6 u. a.). Ein enganschliefsender, auch Arme und Beine bedeckender tricotartiger Überzug hielt die Auspolsterungen am Körper fest. Der Kothurn, der diese muntern Gesellen nur in ihren lebhaften Bewegungen (**5**, 6, 11, 13) gehindert hätte, fiel natürlich ebenso wie beim Satyrspiel (**3**, 1) weg. Auch Götter und Heroen erschienen in diesem komischen Kostüm (**5**, 2, 6, 8), wie denn überhaupt die antike Posse vor den ärgsten Verspottungen der Götter keineswegs zurückscheute (**4**, 1). Was die neuere Komödie betrifft, so unterschied sie sich, von den Masken abgesehen, ihren dem bürgerlichen Leben entnommenen Stoffen ent-

sprechend in bezug auf die Ausstattung der Schauspieler im allgemeinen nur wenig von der Tracht des alltäglichen Lebens (3, 2, 4—7).

Die Anforderungen, die an die Leistungen der griechischen Schauspieler gestellt wurden, waren keine geringen. Im tragischen Wettkampfe standen für die sämtlichen Rollen von vier unmittelbar aufeinander folgenden Dramen nur drei Schauspieler zur Verfügung. Es erforderte also schon eine grofse physische Anstrengung, die verschiedenartigen Rollen ohne körperliche Erschlaffung bis zu Ende durchzuführen. Dazu wurden die Spieler durch keinen Souffleur unterstützt. Das Gedächtnis mufs bei manchen Schauspielern infolge der beständigen Übung in erstaunlichem Grade entwickelt gewesen sein. Hören wir doch von einem gewissen Polos, dass er es kurz vor seinem Tode fertig brachte, innerhalb vier Tagen nicht weniger als acht Dramen auswendig zu lernen. Die Anforderungen, welche man an die Leistungsfähigkeit des Stimmorganes stellen mufste, sind schon oben berührt worden. Die griechischen Zuhörer waren keine nachsichtigen Kritiker: das geringste Versehen in der Aussprache zog den unbarmherzigsten Spott nach sich. Dazu mufste der Darsteller die Fähigkeiten des Schauspielers und des Sängers in sich vereinigen, da ihm, wenigstens im griechischen Theater, zuweilen auch der Vortrag von Einzelliedern oblag. Die Hauptsache aber blieb natürlich die geistige Durchdringung der übernommenen Rollen. Wie ernst es die Schauspieler mit dieser Seite ihrer Aufgabe nahmen, erhellt aus der bekannten Thatsache, dafs sogar Staatsmänner bei Schauspielern in die Schule gingen, um sich im rednerischen Vortrage zu bilden.

Etwas anders als die Aufgabe des tragischen Schauspielers gestaltete sich die des komischen. Während das Verständnis der Tragödie fast ausschliefslich durch

das gesprochene Wort den Zuhörern vermittelt wurde, das Gebärdenspiel aber infolge des eigentümlichen tragischen Kostüms auf einen geringen Spielraum beschränkt war, so dafs es nur durch sehr mafsvolle Bewegungen der Arme und Hände ausgeführt werden konnte (**4**, 9; **6**, 1, 2, 4, 5), mufste im Gegenteil der komische Schauspieler auf eine lebendige, wirkungsvolle Aktion des ganzen Körpers bedacht sein. Als Ersatz für das Mienenspiel trat hier insbesondere ein sehr scharf ausgeprägtes lebhaftes Fingerspiel ein (**3**, 5—7; **6**, 3, 6). Diese Verschiedenheit in den Aufgaben hat dazu beigetragen, dafs man im griechischen Altertume den Beruf des tragischen und den des komischen Schauspielers streng schied. Eine Verwendung desselben Darstellers für tragische und komische Rollen fand in den besseren Zeiten überhaupt nicht, in den späteren nur äufserst selten statt.

In der ältesten Zeit war der Dichter zugleich Komponist, Schauspieler und Regisseur seiner Stücke. Sophokles brach zuerst mit dieser Sitte, indem er wegen seiner geringen Stimmmittel in seinen Dramen in der Regel nicht mehr selbst auftrat, sondern es vorzog, sämtliche Rollen Berufsschauspielern zu überlassen. Dieser Vorgang fand allgemeine Nachfolge, so dafs sich in der Folgezeit nur noch vereinzelt Dichter entschlossen, ihre Schöpfungen selbst auf der Bühne zur Darstellung zu bringen. Aber immer noch blieb das Verhältnis zwischen Dichtern und Schauspielern ein engeres, insofern jeder Dichter sich seine eigenen Darsteller heranzubilden bemüht war, die sich in seine Dichtungsweise möglichst hineinleben und vorzugsweise in seinen Dramen auftreten sollten. Sophokles ging sogar so weit, dafs er die Rollen seiner Stücke der besondern Begabung seiner Schauspieler anpafste. In der Zeit des Unterganges der griechischen Freiheit, als die dichterische Schöpfungs-

kraft auf dem Gebiete des Dramas mehr und mehr erlahmte und man sich immer häufiger mit der Aufführung alter, besonders sophokleischer und euripideischer Dramen begnügte, schlossen sich die Schauspieler zu Gesellschaften, den sogenannten Genossenschaften dionysischer Künstler, zusammen, die ihren Vereinigungspunkt aufser in der Gleichheit ihres Berufes auch in der Gemeinsamkeit ihrer unter der Leitung selbstgewählter Priester vollzogenen religiösen Übungen fanden. Von diesen Gesellschaften wurden die Gemeinden, welche bei festlichen Veranlassungen dramatische Aufführungen beabsichtigten, auf ihr Ersuchen mit den nötigen schauspielerischen Kräften und zuweilen auch mit der szenischen Ausstattung versehen.

Eine selbständige Nachblüte erlebte die dramatische Dichtkunst nur noch in Alexandria, dem Mittelpunkte griechischer Bildung in der Zeit der ersten Ptolemäer. Hier fand sich ein Kreis tragischer Dichter zusammen, welchem unter andern auch Philiskos (**5**, 4) angehörte, der selbst als Priester des Dionysos der dortigen Schauspielergesellschaft vorstand.

Es bleibt übrig, noch einiges über die besondere Einrichtung des römischen Theaterwesens hinzuzufügen. Da im römischen Drama die Verwendung des Chores noch in höherem Grade als in dem der spätgriechischen Zeit beschränkt war, verzichtete man völlig auf einen besonderen Tanzplatz für denselben, indem man, wie schon bemerkt, die Orchestra mit für die Sitzplätze verwertete, nachdem man ihre Ausdehnung auf einen Halbkreis beschränkt hatte. Auch sonst zeigt sich das Bestreben, die Räume möglichst für weitere Vermehrung der Sitzplätze auszunutzen. So wurde der im griechischen Theater offene Raum über der Einzugspforte des Chores zwischen der Abschlufswand des Zuschauer-

raumes und der Bühne (**1**, 1, 3; **2**, 2) von den im Bogenbaue erfahrenen Römern überwölbt und mit zum Zuschauerraume geschlagen (**2**, 1, 3, vgl. **1**, 2). Die Bühne wurde tiefer gelegt, da bei der im späteren griechischen Theater üblichen Höhe von zehn bis zwölf Fufs die in der Orchestra Sitzenden — dies war gerade der angesehenste Teil der Bürgerschaft — von den Vorgängen auf der Bühne nichts oder nur wenig hätten sehen können. Anderseits wurde der Bühnenraum durch Zurückschiebung der Hinterwand vertieft, da in den römischen Dramen häufig eine gröfsere Anzahl Darsteller als in den griechischen auf der Szene zu sein pflegten, wie denn auch der die rezitativen und gesanglichen Partien begleitende Flötenspieler dort seinen Platz hatte. Auch der Chor, wenn ein solcher überhaupt mitwirkte, mufste auf der Szene auftreten. In späterer Zeit vollends, gegen das Ende der Republik, als der Theaterluxus sich mafslos steigerte und man der nach Entfaltung äufserer Pracht verlangenden Schaulust der Menge die reine künstlerische Wirkung mehr und mehr zum Opfer brachte, bedurfte man einer in jeder Beziehung geräumigen Bühne, um unter andern Scheingefechte auf der Szene auszuführen oder Züge mit Hunderten von Lasttieren, ganze Haufen von Fufsvolk und Reiterabteilungen über dieselbe hinziehen zu lassen. Übrigens wurde auch die Bühnenhinterwand umgestaltet, indem man sie mit Ausbiegungen oder Nischen versah (**2**, 3).

Die Lust an prunkvollen Schauspielen machte sich auch in den Provinzen unter dem Einflusse der Hauptstadt geltend und führte dazu, die schmalen griechischen Bühnen, die für solches Gepränge keinen Raum boten, in mehr oder weniger umfassender Weise nach römischem Muster umzubauen. Thatsächlich giebt es unter den besser erhaltenen Theaterruinen keine einzige, deren gegen-

wärtiger Zustand uns ein hinreichend getreues Bild der alten griechischen Bühne bewahrt hätte.

Als weitere Neuerung ist die Einführung eines Vorhanges zu verzeichnen. Derselbe wurde beim Beginne des Stückes in den Unterbau hinabgelassen und nach dem Schlusse der Aufführung wieder heraufgezogen.

Die Überlegenheit der Römer in der Technik des Hochbaues ermöglichte es ihnen auch, die Zuschauerräume des Theaters unmittelbar vom ebenen Erdboden aus ohne Anlehnung an einen natürlichen Hügel oder Aufschüttung eines künstlichen zu erbauen. Endlich gab man kleineren Theatern ein festes Dach (**1**, 2), während man gröfsere durch Zeltdächer vor den Unbilden der Witterung zu schützen suchte. Von der Art, wie die letzteren angebracht wurden, giebt uns die Abbildung des Amphitheaters **27**, 4 eine Vorstellung.

Den Gebrauch der Masken kannte anfangs die römische Bühne nur für gewisse einheimische Volkspossen, bei deren Darstellung die mitwirkenden römischen Bürger das Recht hatten, sich einer Vermummung zu bedienen. Für die nach griechischem Vorbilde gedichteten Dramen jedoch begnügte man sich, um die Verschiedenheit der Rollen nach Alter und Geschlecht anzudeuten, mit der Bemalung des Gesichtes und Anwendung verschiedenartiger Perücken. Da die Zahl der Schauspieler nicht wie im griechischen Theater beschränkt war, bedurfte man der Masken nicht zu dem Zwecke, einen raschen Wechsel der Rollen zu ermöglichen. Erst später, als mit der wachsenden Theaterlust gröfsere Zuschauerräume sich nötig machten, griff man zur Einführung der Masken, hauptsächlich wohl, um die Stimme der Schauspieler in allen Teilen der weiten Räume vernehmbar zu machen. Roscius, der Freund und ältere Zeitgenosse Ciceros, war es, der diese Neuerung auch

für die Tragödie einführte, allerdings zum grofsen Verdrusse des vornehmen, feingebildeten Publikums der Orchestra, welches nun die starren Züge der Maske an Stelle des feinen Mienenspieles des grofsen Schauspielers unmittelbar vor sich hatte. Aber für die grofse Masse des ferner sitzenden Publikums wurde auf diese Weise der Genufs am Spiele erhöht. So blieb denn fortan die Maskierung der Schauspieler im römischen Theater bis in die spätere Kaiserzeit stehende Sitte.

---

1. Tafel.

1. 3. Griechisches Theater, dessen Bühne in römischer Zeit umgebaut, aber nicht vollendet wurde. Erhalten sind aufser einem grofsen Teile des Zuschauerraumes die Grundmauern des Bühnengebäudes. Der Zuschauerraum lehnt sich an eine Anhöhe an. Die Sitzreihen über dem Umgange sind zum Teil zerstört. Von einem Säulengange auf dem oberen Abschlusse hat man keine Spur gefunden, ebensowenig von Vorrichtungen zur Befestigung eines Zeltdaches. Das kleine Theater fafst einschliefslich der Orchestraplätze etwa 3500 Personen, während Segesta in seiner Blütezeit 25000 bis 30000 Einwohner zählte. Agathokles zerstörte im Jahre 308 v. Chr. die Stadt. Das Theater ist vermutlich von der kleinen Gemeinde angelegt, die sich später wieder auf der verödeten Stätte ansiedelte.

2. Dieses römische Theater ist bald nach dem Jahre 80 v. Chr. gebaut. Für die gegebene Rekonstruktion ist der Standpunkt des Beschauers unter der Wölbung des linken Orchestraeinganges gedacht. Die ungewöhnliche

geradlinige Abschlufswand an der Seite des Zuschauerraumes ist durch die ein Viereck bildende Umfassungsmauer des Gebäudes, die ein Holzdach trug, verursacht. Infolgedessen bilden die oberen Sitzreihen, wie das Bild zeigt, keinen vollen Halbkreis. Die auf der sichtbaren Umfassungsmauer im Bilde angegebenen Pfeiler sind willkürliche Zuthat. Ebenso die Lehnen der unteren Sitzreihen. Die gröfsere Breite der vier unteren Stufen erklärt sich vielmehr daraus, dafs sie ebenso wie die ganze Orchestra zur Aufstellung von besonderen Sesseln für die bevorzugten Theaterbesucher bestimmt waren. Nur die auf der vierten Stufe stehende Balustrade, welche diese Abteilung von der Orchestra trennt, entspricht dem Fundbestande. Die Sitze über dem Orchestraeingange waren von dem übrigen Zuschauerraume durch die sichtbare Zwischenmauer getrennt und ausschliefslich von der Bühne aus durch eine Treppe zugänglich. Es war dies die Loge für die das Spiel veranstaltende Behörde, das sogenannte Tribunal. Die Szene nach dem antiken Vorbilde **3**, 2.

4. Das Theater des Marcellus war das dritte und letzte der in Rom erbauten steinernen Theater. Es wurde im Jahre 13 v. Chr. gebaut und fafste gegen 20000 Zuschauer. Das erste steinerne Theater der Hauptstadt war das von Pompejus im Jahre 55 v. Chr. gebaute. Der im Bilde wiedergegebene Grundrifs der jetzt völlig zerstörten oder überbauten Bühne ist nach einer Zeichnung des 16. Jahrh. entworfen, welche im wesentlichen mit einer auf einem antiken Stadtplane erhaltenen Darstellung des Grundrisses übereinstimmt; nur war die Bühnenhinterwand nicht geradlinig, sondern besafs nach römischer Sitte Nischen, vgl. **2**, 3, 5. Auch ist natürlich die Angabe nur einer Thür in dieser Wand fehlerhaft.

5. Die Maske in der rechten Hand des Dionysosknaben, jetzt noch sein Spielzeug, kennzeichnet ihn als

den zukünftigen Theatergott. Die fellartige Bekleidung des Silen gehört zum Theatergewand dieses Bacchusdieners (Fig. 10, Taf. **3**, 1; **5**, 12), der „gern mit dem Weinschlauch verbunden selbst etwas schlauchartiges hat, daher er auch gern zur Dekoration von Wasserkünsten angewendet wurde“. In unserem Falle diente der Mund der Maske, die das Kind trägt, zum Wasserausfluſs. Die Gruppe ist in der Nähe des athenischen Dionysostheaters gefunden worden.

6. 9. Darstellungen aus der neueren Komödie. Die gegenwärtig im britischen Museum befindlichen Terrakottafiguren sind etwa einen Fuſs hoch. Fig. 6 zeigt einen Schlemmer oder Parasiten. In der linken Hand hält er ein Stück Backwerk, in der rechten eine Flasche. Die überhängende Oberlippe, die vollen Backen, die platte Nase und die Glotzaugen zeigen die sinnliche Gier. Der Kopf, die feisten Arme und die Füſse waren dunkelrot gefärbt. Fig. 9 ist vielleicht ein hochmütiger Emporkömmling, ein Geldprotze. Gesichtsausdruck und Haltung zeigen Selbstbewuſstsein mit Roheit verbunden.

7. Standbild eines Schauspielers. Die Kleidung ist leicht von der des Papposilen, die aus einem Stücke besteht (Fig. 5, 10; Taf. **3**, 1; **5**, 12), zu unterscheiden. Wegen des kurzen Krummstabes, Pedum, hat man auch an einen Hirten der Tragödie gedacht. Das Gesicht mit der Maske ist gröſstenteils ergänzt.

8. Standbild eines komischen Schauspielers. Es stellt eine Figur der neueren Komödie dar. Den Fransenmantel tragen in dieser Dramengattung vornehme ältere Männer (vgl. **3**, 2), nie Frauen. Der Kopf der Statue ist modern.

10. Schauspieler als Papposilen. Eine Arbeit der Kaiserzeit. Das Untergewand besteht nicht aus natürlichem Fell, sondern aus einem Stoffe, auf welchem die

Flocken künstlich angesetzt sind. Der Krummstab ist ergänzt.

11—13. Vign. 4. Theatermarken. Die runden, aus Elfenbein oder Knochen gearbeiteten Eintrittsmarken zeigen regelmäfsig auf der einen Seite eine bildliche Darstellung, auf der andern eine Zahl in römischer und griechischer Bezeichnung und eine griechische Inschrift. Die doppelte Wiedergabe der Ziffer erklärt sich aus der Doppelsprachigkeit der Gegenden, denen die Marken angehören. Die Inschrift nennt fast immer eine Gottheit oder eine historische Person und bezeichnet damit den durch Treppen und Umgang begrenzten Abschnitt des Zuschauerraumes, für welchen die Eintrittsmarke Gültigkeit hatte. Es ist anzunehmen, dafs der betreffende Abschnitt mit der entsprechenden Büste, Herme oder Statue geschmückt war. Jedenfalls war er nach der Persönlichkeit oder dem Gotte benannt. Die beigefügten Zahlen beziehen sich vermutlich auf die Sitzstufen des Abschnittes. So gilt also die zweite unserer Marken für die zwölfte Sitzstufe des mit dem Namen des Äschylus bezeichneten und durch sein Bildnis kenntlich gemachten Abschnittes; ebenso die dritte für die dreizehnte Stufe des nach Kronos, die der Vignette für die zehnte Stufe des nach den Dioskuren, den *ἀδελφοί*, genannten Abschnittes. Anders erklärt man Zahlen und Inschrift der ersten Marke. Man nimmt nämlich an, dafs unter den Hemikyklia die untersten Stufen, die in manchen Theatern (**2**, 3) nicht durch Treppen in Abschnitte geteilt sind, zu verstehen seien. Dann würde wahrscheinlich die Zahl elf nicht die elfte Sitzreihe, sondern den elften Einzelplatz in diesem bevorzugten Teile des Zuschauerraumes bedeuten. Auf vielen Marken verdeutlicht auf der Rückseite eine bildliche Darstellung die Inschrift der Vorderseite; so ist Fig. 13a der Kopf des Kronos, Vign. 4 sind die Hermen

der Dioskuren gebildet. Auf anderen Marken finden wir dagegen auf der Rückseite Baulichkeiten mit einer Thüre dargestellt wie Fig. 11 und 12. Man pflegt die bildlichen Darstellungen dieser Marken auf die Bühnendekoration des aufzuführenden Stückes zu beziehen. Indessen war in der Kaiserzeit, welcher vermutlich diese Marken sämtlich angehören, die Zahl der Festspiele eine viel zu grofse, als dafs eine Neuanfertigung vieler Tausende so mühsam gearbeiteter Marken für jeden einzelnen Theatertag, geschweige denn für jedes Stück denkbar wäre. Waren doch in Rom schon zur Zeit des Augustus, von aufsergewöhnlichen Veranlassungen abgesehen, allein für regelmäfsige Bühnenspiele jährlich sechsundsechzig Tage vom frühen Morgen an bestimmt. Vielleicht ist durch diese bildlichen Darstellungen vielmehr die Lage der Eingangsthüre angedeutet, durch welche man zu dem betreffenden Platze gelangte. Es war bei der ungeheuren Menschenmasse, die zu verteilen war, und bei der Schmalheit der Treppen, die ein Hin- und Herwogen der ihren Platz Aufsuchenden unmöglich machte, durchaus notwendig, dafs dem Besucher ein bestimmter Weg für seinen Platz vorgeschrieben wurde. Im flavischen Amphitheater (**29**, 4) waren aus demselben Grunde die Eingangsthüren numeriert. Übrigens vertreten häufig auch einfachere Bleimarken die Stelle beinerner Tesseren.

---

2. Tafel.

1. Das aus der ersten römischen Kaiserzeit stammende Theater von Aspendus ist von besonderer Wichtigkeit wegen der einzig dastehenden Erhaltung des Bühnengebäudes in seiner ganzen Höhe. Die schräge Linie oben an der Querwand des Seitenflügels zeigt noch heute die

Lage des hölzernen Pultdaches der Bühne an. Die Pfeiler, die das oberste der drei Stockwerke der Hinterwand bilden, ragten demnach um zwei Drittel ihrer Höhe über dieses Dach hinaus. Die Steinwürfel des untersten Stockwerkes und die darüber sichtbaren vorstehenden Platten trugen zwei übereinander stehende, jetzt verschwundene Säulenreihen, welche ihren oberen Abschluſs in den Giebeln fanden, die über dem zweiten Stockwerke hervortreten. Von den fünf Thüren der Szenenfront, von denen zwei auf unserem Bilde sichtbar sind, ist die mittelste ihrer Bedeutung entsprechend die gröfste, die seitlichen sind mit einer fortschreitenden Abstufung kleiner: dagegen nehmen die über den Thüren befindlichen Fenster nach der Mitte zu an Gröfse ab. Diese wie alle übrigen Fenster der Szenenfront sind bloſse Blenden, gehen also nicht durch die Mauer hindurch. Dagegen befinden sich im zweiten Stockwerke noch drei Thüren, von denen eine zwischen dem zweiten und dritten Fenster sichtbar ist. Die Thüre in der Querwand des Seitenflügels und die beiden darüber befindlichen Fenster führen in drei übereinanderliegende Gemächer; zwischen dem untersten und dem nächstfolgenden liegt noch ein viertes sehr niedriges. Die Zuschauer konnten auf drei Wegen zu den für sie bestimmten Räumen kommen: erstens unmittelbar von der Straſse aus durch die Orchestrathore, die *πάροδοι*; sodann vermittelst eines gewölbten Ganges, der in halber Höhe des Zuschauerraumes hinter dem die Stockwerke trennenden Umgange in vollem Halbkreise herumläuft, indem er sich nach dem nördlichen Ende zu, wo er seinen Ausgang hat, beträchtlich erweitert; endlich von dem Felsen aus, an den sich der ganze Zuschauerraum anlehnt. Zu dem gewölbten Gange führen die im Bilde zwischen den Treppen sichtbaren Thüren des Umganges.

2. 4. Das Theater der kleinasiatischen Stadt Patara ist griechischen Ursprungs, die Bühne jedoch im 2. Jahrh. n. Chr. von einer gewissen Velia Procula und ihrem Vater umgebaut. Erhalten sind von diesem Bühnengebäude nur die Grundmauern. Die Anlage der Sitzstufen entspricht, wie die Fig. 4 beigezeichnete vitruvianische Linie zeigt, nicht ganz genau den Forderungen des römischen Architekten.

3. 5. Das römische Theater zu Herculaneum, erbaut auf Kosten eines gewissen Lucius Annius Mammianus Rufus. Die einen Halbkreis bildende Gestalt des Zuschauerraumes, seine Verbindung mit dem Bühnengebäude durch einen überwölbten Gang, die beträchtliche, neun Meter betragende Tiefe der Bühne und die grofse nischenförmige Ausbuchtung in der Mitte der Szenenwand zeigen den echt römischen Charakter des Baues. Der Raum zwischen der Vordermauer des Proszeniums und dem parallellaufenden Mauerzuge diente für den Vorhang. An der Aufsenseite des Bühnengebäudes befand sich ein Säulengang, der auch auf der Rekonstruktion sichtbar ist. Die bevorzugten unteren Sitzreihen der Zuschauerräume waren, wie im kleinen Theater zu Pompeji (**1**, 2) und anderwärts, nicht durch Treppen geteilt. Über den höchsten Stufen erhob sich, wie im Theater zu Aspendus, Fig. 1, ein Säulengang.

6. Ein Teil vom unteren Zuschauerraume des athenischen Dionysostheaters. Die Ehrensessel stammen aus römischer Zeit. Die Treppenstufen haben nur in diesem ältesten Theater die Höhe der Sitzstufen, in allen andern Theatern sind sie nur halb so hoch wie diese. Jeder Sitzplatz zerfällt in einen vorderen, etwas höheren Teil zum Sitzen, einen mittleren, tieferen zum Aufstellen der Füfse für die auf der nächsthöheren Stufe Sitzenden, und einen hinteren, wieder etwas erhöhten Teil, der ein Zurück-

ziehen der Füfse unter die Kante der vorspringenden Sitzplatte ermöglichte, wenn es galt, Vorübergehenden Platz zu machen. *a—b* bezeichnet die Abschlufsmauer des Zuschauerraumes.

7. 8. Komische Masken aus Terrakotta. Sie sind in demselben Grabe gefunden worden und haben Löcher im Hinterhaupte für Bänder zum Aufhängen an den Wänden des Grabes, vgl. **6**, 8. Vign. 3. — Fig. 8 gehört einem Alten an, der wechselnde Launen hat; ist er milde gestimmt, so zeigt er den Zuschauern die rechte Seite, im andern Falle die linke mit der im Zorn hochaufgezogenen Augenbraue. Fig. 7 trägt über der Stirne einen mit Bändern durchflochtenen und mit Früchten, Korymben, verzierten Haarkranz; auch diese Maske zeigt zwei Gesichtshälften mit verschiedenem Ausdrucke.

---

3. Tafel.

1. Dieses anmutige Bild ist die älteste unter allen uns erhaltenen unmittelbar auf das Bühnenwesen bezüglichen Darstellungen und zugleich die einzige, die uns die Gesamtheit aller bei einer theatralischen Aufführung Mitwirkenden mit Einschlufs des vollzähligen Chores vorführt. Die Zeit ist erkennbar aus der Beteiligung des inschriftlich bezeichneten böotischen Flötenvirtuosen Pronomos, *ΠΡΟΝΟΜΟΣ*, eines Lehrers des Alcibiades. Das gesamte Bild zerfällt in zwei ungleiche Hälften. Zur gröfseren linken Hälfte gehören noch die drei Figuren, welche mit Masken in der Hand rechts neben dem auf der Säule aufgestellten Dreifufse sich befinden. Diese Hälfte stellt die Vorbereitung zur Aufführung eines Satyrdramas dar. Der Vorgang ist vom Künstler in eine

Idealwelt versetzt durch die Anwesenheit des Festgottes selbst (*ΔΙΟΝΥΣΟΣ*) mit seiner beim Erwachen des Lenzes wiedergewonnenen jugendlichen Gemahlin. Er hat mit ihr auf einem reichgeschmückten Ruhebette Platz genommen. Auf dem Ende desselben sitzt die Muse, welche durch Emporhalten einer Maske den Gott zur Entgegennahme der ihm dargebrachten Huldigung einladet. Der geflügelte Genius der Sehnsucht (*ΙΜΕΡΟΣ*) streckt verlangend die Arme nach der Maske aus. Zu beiden Seiten dieser idealen Gruppe stehen die drei bereits völlig angekleideten, nur noch nicht maskierten Schauspieler: rechts Herakles, *ΗΡΑΚΛΗΣ*, mit Keule und Löwenfell, und Papposilen mit einem Tigerfell über der linken Schulter, links der dritte Schauspieler in Königstracht, den man, weil seine Maske eine phrygische Mütze trägt, für Midas angesehen hat. Von den 14 übrigen Figuren sind 11 durch Satyrschurz und zum Teil auch durch Satyrmaske deutlich als Mitglieder des Chores bezeichnet. Als zwölfter Choreut wirkte vielleicht der auf dem Schemel sitzende Chorlehrer Demetrios, *ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ*. Er hat in der linken Hand einen stabartigen Gegenstand. Ein gleicher lehnt am Schemel. Die meisten Erklärer sehen darin Schriftrollen, doch glaubte ein Gelehrter an dem Originale Flöten zu erkennen. Die Musik ist aufser durch den erwähnten Flötenspieler Pronomos durch den wahrscheinlich nicht berufsmäfsigen, darum auch ohne Prachtgewand dargestellten, vor ihm stehenden Kitharaspieler Charinos, *ΧΑΡΙΝΟΣ*, vertreten. Die den Satyrn beigeschriebenen Namen sind in der oberen Reihe von links nach rechts folgende: Eunikos, *ΕΥΝΙΚΟΣ*; Dorotheos, *ΔΩΡΟΘΕΟΣ*; Euagon, *ΕΥΑΓΑΝ*, und hinter Papposilen Kallias, *ΚΑΛΛΙΑΣ*; in der unteren Reihe Nikomachos, *ΝΙΚΟΜΑΧΟΣ*; Charias, *ΧΑΡΙΑΣ*; dann der tanzende Aikoledes, *ΑΙΚΟΛΕΔΗΣ*;

weiter Dion, *ΔΙΩΝ*, und Philinos, *ΦΙΛΙΝΟΣ*; den beiden rechts von der Dreifufsbasis stehenden sind keine Namen beigeschrieben. Die Choreuten waren athenische Bürger. Der den eigenartigen Schurz tragende Charinos und der reichbekleidete Unbenannte rechts neben der Dreifufsbasis sind wohl als Vortänzer zu denken, als sogenannte Parastaten oder Aristerostaten. — Unrichtig wird neuerdings die eine auf dem Ruhebette sitzende weibliche Figur für eine Personifikation der siegreichen Phyle erklärt. Phylen traten bei dramatischen Aufführungen überhaupt nicht miteinander in Wettstreit. — Auf der rechten kleineren Hälfte unseres Bildes hat der Künstler dem von Menschen in Nachahmung bacchischen Jubels aufgeführten Satyrspiele das ideale Vorbild in einem olympischen von Dionysos und dessen Gattin selbst angeführten Reigen gegenübergestellt. Ein Satyr wendet sich nach den Spielern um, als wenn er sie aufforderte, sich diesem Reigen anzuschliefsen. — Als Ortlichkeit der gesamten Darstellung ist, wie die Dreifüfse und die Weinstöcke zeigen, ein dem Dionysos geweihter Platz gedacht und zwar ohne Zweifel der mit so vielen Siegesdreifüfsen geschmückte heilige Bezirk des Dionysos im Süden der Akropolis, in welchem auch das Theater stand. Dafs Dreifüfse als Preise auch für dramatische Siege verliehen wurden, ist nicht überliefert.

2. Neuere Komödie. Der vornehme Herr des reichen Hauses will seinen ungeratenen Sohn, der von rechts, also aus der Stadt, in angetrunkenem Zustande nach Hause kommt, oder auch dessen Leibsklaven, den mutmafslichen Beförderer seines liederlichen Treibens, züchtigen. Ein besonnener Freund sucht den erzürnten Vater zurückzuhalten. Der Gegenstand in der erhobenen Rechten des Sohnes ist ein seiner Geliebten entrungenes Pfand der Treue, ein weiblicher Schmuck, der dem Vater verrät,

aus welcher Gesellschaft der junge Mann kommt. Komisch ist die Lage des Sklaven, der den Berauschten aufrecht hält und ihn zugleich als schützende Mauer gegen den zornigen Alten benutzt. Die jugendliche Flötenspielerin hat beim Gelage der Gesellschaft aufspielen müssen und sodann den Auftrag erhalten, den jungen Mann unter Musik nach Hause zu geleiten. Sie läfst sich auch jetzt durch die herrschende Aufregung in der Erfüllung ihrer Pflicht nicht stören. Über den Fransenmantel, den der Hausherr trägt, vgl. **1**, 8. Rechts von der Thüre befindet sich das Stallgebäude, dessen Inneres man durch aufgehängte Tücher anstatt der Thürflügel vor dem Wetter zu schützen pflegte. Das Relief ist wahrscheinlich ein Originalwerk aus alexandrinischer Zeit.

3. Unteritalische Posse. Vase des Assteas, jetzt in Berlin F. 3044. Eumnestos (*ΕΥΜΝ*, nicht *ΓΥΜΝΑΣΟΣ*) und Kosilos (*ΚΩΣΙ : ΟΣ*, nicht *ΑΙΑΣΙΡΟΣ*) suchen den Geizhals Charinos von seiner Geldkiste herunterzuzerren. Der Sklave Karion (*ΚΑΡΙΩΝ*, nicht *ΚΑΓΧΑΣ*) äufsert seine Schadenfreude über das Beginnen. Die Säulen des unteren Streifens bilden die vordere Stützwand des Proszeniums. Sie sind durch Holzwände verbunden zu denken. Das Epheuband des oberen Streifens deutet auf die Bacchusfeier. An der Wand zur Ausfüliung des Raumes aufser einem Kranze zwei Masken mit Ösen zum Aufhängen. Darüber die Künstlerinschrift: Assteas malte es (*ΑΣΣΤΕΑΣ ΕΓΡΑΦΕ*, nicht *ΕΓΡΑΑΦΕ*).

4. Neuere Komödie. Es scheint ein Verfolgter auf einen Altar geflohen zu sein: rechts sein Verfolger, in der Mitte der ihn beschirmende Herr des Hauses. Die Echtheit des Reliefs wird indessen wegen der Art der Ausführung bezweifelt.

5—7. Aus der sog. Palliata, d. i. der römischen Lustspielgattung, die ihre Stoffe der neueren griechischen

Komödie entnahm. Die Miniaturbilder stammen aus dem 8. oder 9. nachchristlichen Jahrhundert. In dieser Zeit pflegten die Komödien des Terenz nicht mehr aufgeführt zu werden. Indessen fallen die Urbilder dieser Darstellungen in eine frühere Zeit, etwa in den Beginn unserer Zeitrechnung. Sie dienten ohne Zweifel Regisseuren als Fingerzeige für die Inszenierung, vgl. **5**, 5. Fortgesetzte von einander abhängige Nachbildungen liefsen aber von der ursprünglichen Darstellung nicht viel übrig und verursachten zahlreiche Irrtümer in bezug auf Maskierung, Gewandung und Namen. Fig. 5 stellt den Sturm auf das Haus der Thais dar, Ter. Eun. 4. A. 7. Sz. Die Benennungen sind zum Teil unrichtig. Links steht Simalio (nicht Thraso), der eigentlich auf die andere Seite gehört, und Syriskus (nicht Gnatho); der eine hält verlegen seinen zusammengerollten Mantel, der andere stürmt, einen Stein in der erhobenen Rechten, entschlossen vor; dann folgt nach rechts der Oberbefehlshaber Thraso (nicht Donax); er trägt eine eigenartige Kopfbedeckung und hält sich etwas hinter der Schlachtreihe, indem er die Seinigen ermuntert; sodann Donax (nicht Simalio) mit der Brechstange, und Sanga (nicht Syrus) mit einem Borstwische, um das Blut, das beim Kampfe fliefsen wird, abzuwischen; endlich der Parasit Gnatho (nicht Sanga), der als Unterbefehlshaber auf dem Flügel thätig ist. Auf der feindlichen Seite steht die Hetäre (meretrix) Thais und der junge Chremes. Thais sieht dem drohenden Angriffe ruhig sinnend zu. Die Beischrift Lorarü, Rutenmeister, ist durch den Text nicht begründet. — Fig. 6. Begegnung von Chremes und Menedemus auf dem Felde, Ter. Heaut. 1. A. 1. Sz. Es ist nicht ein einzelner Augenblick der Handlung dargestellt, denn Chremes hebt bereits den schweren Karst des Menedemus von dem Erdboden auf, den dieser doch erst von der

Schulter ablegen mufste. Die beiden Gegenstände neben Menedemus, die Korngarbe und das Joch der Pflugstiere, deuten nebst dem Karst auf die Bemerkung des Chremes, dafs man den Menedemus den ganzen Tag über pflügen, graben oder eine Last tragen sehe. — Fig. 7. Unterredung zwischen Demipho und Phormio, Ter. Phormio 2. A. 3. Sz. Der unverschämte Phormio scheint sich zwischen Demipho und dessen drei Rechtsbeistände eingedrängt zu haben. Der Sklave Geta, der seinen Mantel auf der Schulter zusammengerollt trägt, ist als zurückstehend zu denken. Von den drei Rechtsbeiständen tragen zwei Bücher in den Händen. Die deklamierende Gebärde des Cratinus ist für die dargestellte Szene sinnlos.

---

4. Tafel.

1. Satyrspiel. Die gegenwärtig in der Petersburger Akademie der Wissenschaften aufbewahrte Vase stammt wahrscheinlich aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. Das Bild zeigt den trunkenen Herakles in einem durch Weinstöcke, Blumen und Gräser angedeuteten Garten vor dem Hause einer Geliebten, wahrscheinlich der Omphale, liegend. Er hat sich dahin mit seinem schwärmerischen Zuge von Satyrn und Bacchantinnen begeben, findet aber einen sehr übeln Empfang, denn die gestrenge Beschützerin seines Mädchens giefst aus dem Hause, das nur durch die Thüre angedeutet ist, ein dreihenkeliges Wassergefäfs auf ihn aus, um ihn zu ernüchtern und von der Schwelle zu vertreiben. Der Gufs scheint dem Helden zwar lästig zu sein, er ist aber so schwer betrunken, dafs er sich nicht ernstlich dagegen zu wehren vermag. Inzwischen

leuchten die beiden Bacchantinnen der Alten mit ihren Fackeln ins Gesicht: die eine begleitet den Tanz der ausgelassenen Schar mit dem Spiele eines Saiteninstrumentes, die andere hält die Doppelflöte bereit. Auch die Satyrn sind in fröhlichster Stimmung. Der ruhigere mit dem Thyrsos trägt einen mit Früchten und Backwerk gefüllten Korb, während von der Hand vermutlich eine Feigenschnur herabhängt; der andere tanzt in fröhlichen Sprüngen mit einem Mischkruge auf der Schulter. In der rechten Hand hat er eine Binde. Vor dem tollen Lärmen flieht selbst die Gans, die treue Hüterin des Hauses, erschreckt davon. In bezug auf die Gewandung war der Künstler, wie die Gestalten der Satyrn und des Herakles zeigen, nicht ängstlich bemüht, das Bühnenkostüm wiederzugeben. Auch in der Erfindung der wegfliegenden Gans zeigt sich eine freie Benutzung des Bühnenvorwurfs. An der linken Hand des tanzenden Satyrn ein durch ein Projektil in die Vase geschlagenes Loch.

2. 3. 5. 6. Figuren des römischen Volkshumors. Es läfst sich nicht sagen, ob wir an stehende Charakterrollen einer bestimmten Art der Volksposse zu denken haben, etwa an die Typen der Atellanen. Jedenfalls haben wir es mit einer Art Hanswurst (sannio) zu thun. No. 3 hat, wie der heutige Pulcinella, eine Zipfelmütze.

4. Tanz zweier bekränzter Frauen mit Kastagnetten und Tamburin. Dafs es sich um eine Theaterszene handelt, zeigen die Masken. Hinten ein Flötenspieler und ein Knabe. Oben die Künstlerinschrift: „Dioskurides aus Samos fertigte es“.

7. Ein Bau unklarer Bestimmung. Der Durchmesser der Orchestra, wenn man von einer solchen reden kann, beträgt noch nicht sechs Meter.

8. Unteritalische Posse. Man hat folgende Erklärung versucht. Die Antigone der Posse, ein Zerrbild der

tragischen, ist feige genug, nicht selbst die Bestattung des gefallenen Bruders vorzunehmen, sondern hat einem als Mädchen verkleideten alten Diener das Geschäft aufgetragen. Dieser von Schergen ergriffen und vor König Kreon geführt, sucht sich dadurch zu retten, dafs er die Mädchenmaske herunterreifst. Gefunden in St. Agata de' Goti.

9., im Atlas irrtümlich **7.** Tragischer Schauspieler. Diese Elfenbeinfigur stammt vermutlich erst aus später Zeit, ist aber wichtig wegen der genauen Wiedergabe der Gewandung. Der Schauspieler ist in verhältnismäfsig starker Bewegung. Die mafsvolle Haltung des rechten Armes entspricht der Schauspielerregel der Alten, die spielende Hand nicht über die Augen zu erheben und nicht unter die Brust zu senken. Den Rücken bedeckt ein Mäntelchen, von welchem ein Teil unter dem rechten Ellenbogen und am linken Schenkel zu erkennen ist. Die Maske hat auffallender Weise breite Augenhöhlen, während gewöhnlich nur die Stelle für die Pupille offen war, **5**, 3; **6**, 8. Die Figur ist schwerlich weiblich. Ob ein König? Die abgebrochene Linke hielt vermutlich ein Abzeichen.

10. Ein Schauspieler mit Schwert und Szepter, den Zeichen seiner Königswürde. Eine Tafel, auf der eine Maske gemalt oder als Relief gebildet ist, soll zur Erinnerung an einen Sieg als Weihgeschenk aufgestellt werden. Eine sinnbildliche weibliche Gestalt, wohl eine Muse, schreibt die hierauf bezügliche Inschrift. Die über die Tafel gehängten Binden deuten ebenfalls auf den Sieg. Die Bedeutung der im Hintergrunde mit einer Stange dastehenden, anscheinend dienenden Person ist unklar. Vielleicht soll die Tafel an der Stange befestigt werden.

5. Tafel.

1. Probe eines Satyrspiels. Der Ort der Handlung ist ein für Theaterproben bestimmter Raum, das Didaskaleion. Er ist unter anderen mit Siegesbinden und Gefäfsen geschmückt. Ein Chorlehrer unterrichtet aus einer Schriftrolle, die er in der linken Hand hält, zwei Satyrn. Der eine hat seine Maske auf den Hinterkopf geschoben. Im Hintergrunde rechts wird ein Schauspieler von einem Theaterdiener angekleidet. Die auf dem Tische liegende Maske scheint für ihn bestimmt zu sein. Hinter dem bekränzten Flötisten steht ein zweiter Schauspieler. Die eine der vor dem Chorlehrer liegenden Masken ist die des Papposilen; die andere hat den tragischen Kopfaufsatz.

2. Unteritalische Posse. Herakles bringt von links, also aus der Fremde kommend, in Käfigen die Kerkopen, jene bösartigen kleinen Dämonen, herbei, die ihm der vor ihm sitzende König Eurystheus einzufangen befohlen hatte. Sie sind komischer Weise als Affen gebildet. Der Held scheint seinen Bogen als Tragholz zu benutzen. Der König trägt aufser dem Diadem das mit Buckeln verzierte Szepter als Abzeichen seines Ranges. Der Altar gehört zum Hause oder Palaste, welcher durch den Tierschädel angedeutet ist.

4. Offenbar ein Tragödiendichter. Sein Portraitkopf Fig. 4a zeigt deutlich den Ausdruck des Nachsinnens. Die Augen sind halb nach oben gerichtet. Die Finger der rechten Hand scheinen zu skandieren. Die Muse selbst ist, ohne von ihm bemerkt zu werden, in seinen Studierraum eingetreten, um ihm zu helfen; sie steht auf einer Stufe vor der Thüre. Über dem Tische an einer Stange eine Plakattafel für Theateranzeigen, von der die eine Hälfte abgebrochen ist; die augenblicklich eingefügte

Rolle enthält wohl die Anzeige eines Stückes, mit dem der Dichter gesiegt hat. Auf dem Brette oben an der Wand bacchisches Beiwerk. Die dargestellte Person ist wohl der Trauerspieldichter und Dionysospriester Philiskos, einer aus dem alexandrinischen Siebengestirn, welchen nach einer überlieferten Notiz des Plinius der Maler Protogenes in nachdenkender Stellung malte. Da Protogenes auch Bildhauer war, hat sich Plinius möglicherweise in der Gattung des Kunstwerkes geirrt.

5. Neuere Komödie. Eine Zusammenstellung aller oder der hauptsächlichsten zu dem Stücke gehörigen Masken und der Szenerie desselben. Zur letzteren gehört aufser dem tempelartigen Gebäude ein durch den Vorhang rechts angedeutetes Haus und ein Baum, von dem sich im Originale in der rechten oberen Ecke ein Stück erhalten hat. Die Anordnung der Masken entspricht jedenfalls der Gruppierung der Personen in einer wichtigen Szene des Stückes. Dergleichen Darstellungen sind illustrierten Dramenausgaben entlehnt, in denen sie, wie die ausführlichen Darstellungen **3**, 5—7, teils als Fingerzeige für die Regisseure, teils zur Unterstützung der Einbildungskraft des Lesepublikums dienten. Die Mädchenmaske ist nicht karikiert, vgl. Fig. 6, 8, 13.

6. Unteritalische Posse. Ein Verliebter stattet seiner Schönen, von einem Diener begleitet, einen nächtlichen Besuch ab. Wie die Kränze und das Weingefäfs, welches der Diener hält, zeigen, kommen sie entweder von einem Gelage oder denken bei der Schönen ein solches zu halten. Der Verliebte bietet der letzteren noch von der Leiter aus in der hochgehaltenen Rechten Äpfel, — sie sind in der Abbildung nicht wiedergegeben — eine sehr gewöhnliche Liebesgabe, an. Aufserdem hält er für sie eine Binde bereit und sein Begleiter einen Kranz. Ob in der Hauptperson der Weingott selbst und demnach in

dem Mädchen Althaia, seine Angebetete, zu denken ist, läfst sich nicht ersehen. Die Geliebte ist, wie die Mädchen Fig. 5, 8, 13, nicht karikiert. Die Blume deutet den Garten an wie **4**, 1.

8. Unteritalische Posse. Ähnliche Szene. Hermes ist durch den Reisehut und Schlangenstab bezeichnet, Zeus höchstens durch Haar- und Bartwuchs und das kronenartige Diadem auf dem Kopfe. Das Mädchen ist auch auf diesem Bilde nicht karikiert.

7. 9. Diese Darstellungen finden sich auf einem Mosaikfufsboden, auf welchem nicht weniger als 22 solcher Figurenpaare aus den verschiedensten Trauerspielen gebildet sind. Auf dem ersten Bilde geleitet Hermes, kenntlich am Schlangenstab, eine weibliche Person in den Hades, wahrscheinlich jene Alcestis, die es übernommen hatte, für ihren Gatten zu sterben. Im zweiten Bilde ist Odysseus durch die Schiffermütze gekennzeichnet. Er trägt in der rechten Hand einen Dolch, in der linken die dazugehörige Scheide. Auch sieht man über die Brust das Band eines Wehrgehänges laufen. Philoktet richtet den Pfeil auf ihn. Übrigens siehe **6**, 1—6.

10. Unteritalische Posse, falls wir überhaupt eine szenische Darstellung vor uns haben. Tarentinische Münzen zeigen Taras, den Gründer der Stadt, auf einem Delphine sitzend. Möglicherweise haben wir eine blofse Karikatur dieser Darstellung vor uns. Andere raten auf Arion. Dann aber würde man die Kithara vermissen.

11. Unteritalische Posse. Der Kentaur Chiron wird vom Sklaven Xanthias (ΘΙΛΣ) und einer unbestimmbaren Person unter grofsen Anstrengungen die Treppe hinaufgezogen und geschoben. Chiron krankt wohl infolge des Bisses der lernäischen Schlange und sucht auf einer Reise Heilung. Sein Kopf ist arg geschwollen und es

verrät wenig Zartgefühl auf seiten des Sklaven, dafs dieser ihn gerade hier anpackt. Übrigens ist man am Ziele; schon hat oben Xanthias Reisehut, Gepäck und Tragholz niedergelegt. Rechts schauen Nymphen (*NY--AI*) als die Gottheiten der Gegend dem Vorgange aufmerksam zu. Es ist also wohl ein Badeort, an welchem die Heilung erfolgen soll. Der nicht karikierte Jüngling ist entweder ein Schüler des Chiron, den er auf seiner Reise begleitet hat, oder aber Vertreter des Theaterpublikums. In letzterem Falle würde die Treppe die von der Orchestra nach der Bühne hinaufführende sein; im andern Falle haben wir in dem Baue das Badehaus zu erkennen.

12. Satyrspiel. Papposilen, der keinen Ödipusverstand besitzt, vermag das Rätsel der Sphinx nicht zu lösen. Um nicht in den Abgrund gestürzt zu werden, sucht er nun das Ungeheuer durch Anbieten eines Vogels zu versöhnen oder er macht ihm gar eine Liebeserklärung. Denn durch Schenkung zahmer Vögel suchten Liebhaber die Gunst ihrer Damen zu gewinnen. Die Bedeutung der Schlange ist unklar. Ein Sphinx betiteltes Satyrspiel dichtete unter anderen Äschylus als letztes Stück einer die Ödipussage behandelnden Tetralogie. Gefunden in St. Agata de' Goti.

13. Unteritalische Posse. Daidalos d. i. Hephäst, Hera (*FHPA*) und Enyalios (*ENEYAAIOΣ*) d. i. Ares. Um sich an seiner Mutter zu rächen, welche ihn als Knaben aus Scham über seine häfsliche Gestalt vom Olymp in den Ozean geworfen hatte, schenkte Hephäst ihr einen goldenen Thron, der die Eigenschaft hatte, den Daraufsitzenden mit unsichtbaren Fesseln festzuhalten. Als Hera auf demselben gefangen safs, versuchte Ares seinen Bruder durch Waffengewalt zur Lösung der Bande zu zwingen. Die Kampfesszene stellt unser Bild dar.

Die gefesselte Hera schaut hoffend auf Ares. Aber dieser ist im Zurückweichen begriffen. Hephäst hat ein Handwerkergesicht und trägt seine gewohnte Mütze, die er spafshafterweise wie einen Helm mit einem Busche verziert hat. Die Szene spielt vor einem durch die Stierköpfe angedeuteten Gebäude, wahrscheinlich dem himmlischen Palaste des Zeus. Über dem Haupte der Hera ein Spiegel, über Hephäst und Ares ein Granatapfel und eine Schale. Die Göttin ist nicht karikiert, vgl. 5, 6, 8. Die Treppe ist die von der Bühne nach der Orchestra führende. Die Bühne macht durchaus den Eindruck eines bescheidenen, nur für den augenblicklichen Gebrauch aufgeschlagenen Holzgerüstes.

---

6. Tafel.

1—6. Tragödie und neuere Komödie. Diese Bilder gehören nebst acht ähnlichen dem Friese eines Gemaches an. Dafs der Maler derselben auch in den tragischen Szenen die Kothurne wegliefs, geschah nur aus künstlerischen Gründen und man darf aus diesem Umstande keinerlei Schlüsse auf die Bühnengewohnheiten der Zeit ziehen, welcher diese Darstellungen angehören, d. i. wahrscheinlich der ersten Kaiserzeit. Ebenso wenig darf man die linke Person auf Fig. 3 deshalb, weil der Kopfputz etwas zu hoch geraten ist, als mit dem tragischen Kopfaufsatze bekleidet ansehen. Das Geschlecht ist bei den Figuren zuweilen schwer zu erkennen. So bei den rechts stehenden Personen auf 4 und 5. Auf 1 bittet Priamus den Achill um Auslieferung der Leiche Hektors. Er ist von links gekommen, denn die Stadt Troja mufs vom Standpunkte der Griechen als die Fremde betrachtet wer-

den. Im zweiten Bilde ist Medea dargestellt, entschlossen, ihre Kinder zu töten. Schwerlich aber ist die Tötungsszene selbst gemeint. Dagegen spricht nicht nur die Anwesenheit des Pädagogen, sondern auch die Gewohnheit der griechischen Bühne, schauerliche Szenen nicht vor den Augen des Publikums sich abspielen zu lassen. Ist aber die Szene vor der Tötung der Kinder gemeint, so hindert nichts, die Darstellung auf die Medea des Euripides zu beziehen. Auf Fig. 3 ruft ein junger Mann einem Sklaven zu, der noch im Selbstgespräche begriffen ist. Auf beiden Komödienszenen ist das lebhafte Fingerspiel wie **3**, 5—7 bemerkenswert. Für alle Darstellungen haben den Künstlern offenbar wie bei **5**, 5, 7, 9 die Bilder illustrierter Dramenausgaben als Vorlagen gedient. Unsere Bilderreihe beweist, dafs solche Ausgaben bereits vor der Zerstörung Pompejis verbreitet waren. In dieser Stadt waren übrigens Vorwürfe aus dem Bühnenleben für Wandbilder nicht sehr beliebt. Der Besitzer unseres Hauses mufste also wohl in engeren Beziehungen zur Bühne stehen, dafs er sich entschlofs, künstlerisch so wenig schöne und ohne die Dichterworte auch gegenständlich reizlose Figuren als Zimmerschmuck zu verwenden. Ähnlich ist über die Mosaiken **5**, 7, 9 zu urteilen.

7. Neuere Komödie. Ein eitler Krieger, dem von einem Parasiten geschmeichelt wird. Seine Kopfbedeckung ist ein breiter Soldatenhut, wenn die Zeichnung richtig ist. Die drei im Hintergrunde stehenden Personen, von denen die linke sicher, die beiden rechts stehenden wahrscheinlich keine Maske tragen, sind vermutlich Statisten. Die Stabträger, Rhabduchen, welche links und rechts von der Bühne sitzen, bilden die Theaterpolizei.

8. Eine in einem Grabe von Corneto gefundene Terrakottamaske, die einen komischen Alten, vielleicht

einen Sklaven, vorstellt. Aus demselben Grabe stammt auch die Maske Vign. 3. An der Stirne eine Binde mit Weinlaubkranz. Man will auch zwei kleine Hörner wahrgenommen haben und hat daraus geschlossen, dafs die Maske einen jungen Satyr darstellt.

9. Eine spielende und drei auf die Musik lauschende Frauen. Das Musikwerkzeug, welches auf dem Pfühle liegt, diente schwerlich als Stimminstrument; denn die Hauptaufgabe eines solchen, den Ton zu halten, konnte es als Saiteninstrument nicht erfüllen.

---

2. Musik.

Die Musik nahm im Leben der Hellenen seit den frühesten Zeiten eine hervorragende Stellung ein. Sie erfreute sich ebenso der Liebe des kunstsinnigen Volkes wie der Wertschätzung seiner hervorragendsten Denker, die ihre erziehliche Bedeutung ausdrücklich anerkannten. Sie hielten sie, falls sie nur den strengen Gesetzen einer rechten Kunst treu blieb, für vorzüglich geeignet, edle Empfindungen im Menschen wachzurufen und in die ungeordneten Bewegungen des Seelenlebens Harmonie und Ordnung zu bringen.

Schon bei Homer sehen wir sowohl Laien als Berufssänger diese Kunst betreiben. Achilles, das Ideal edler Männlichkeit, der Held der Schlachten, sucht im Spiele der Leier und im Singen von den Ruhmesthaten der Vorzeit Trost für erlittene Kränkung. Und wie Apollo im olympischen Palaste des Zeus mit den Musen durch Saitenspiel und Lied die Gelage der Götter verschönt, so finden wir auch an den Höfen der irdischen Fürsten berufsmäfsige Sänger, die beim Mahle den Herrscher und seine Gäste durch ihren

Gesang von den Heldenthaten der Vergangenheit und der Gegenwart unterhalten oder auch auf dem Marktplatze den frohen Tanz der Jugend mit den Klängen ihres Saitenspieles begleiten. Die Leier, bei Homer Phorminx genannt, ist das eigentliche nationale Musikinstrument der Griechen. Ja, bei Homer ist sie überhaupt das einzige allgemein übliche. Kein Tanz oder Einzelgesang kann ihrer Begleitung entbehren. Dagegen wird die Flöte nur in zwei jüngeren Abschnitten der homerischen Gedichte erwähnt und auch da nicht in einem Zusammenhange, der sie als von Griechen gebraucht erscheinen läfst. Die Vorgänge, bei denen in späterer Zeit Flötenmusik beliebt war, weil sich für sie die aufregende Musik der Blasinstrumente besser eignete als die ruhige Gemessenheit des Saitenspieles, wie das Vorrücken der Krieger zur Schlacht oder der Ruderschlag der Seefahrer, vollziehen sich bei Homer noch ohne musikalische Begleitung.

Als sich in nachhomerischer Zeit von Phrygien her die Flötenmusik in Griechenland Eingang verschaffte, verband sie sich zunächst mit dem schwärmerischen Bacchuskultus, von dem aus sie auch in die dramatischen Aufführungen überging (**3**, 1; **4**, 1; **5**, 1). Ebenso erschien das Spiel der Flöte und anderer, wohl noch kräftiger tönender Instrumente dem wilden Taumel angemessen, mit dem die aus Asien eingeführten Feste der Kybele gefeiert wurden (**18**, 8). Wenn auch im Kulte anderer Gottheiten die Flöte Verwendung fand (**13**, 8; **15**, 1; **17**, 5 u. a.), so ist zu beachten, dafs der Gottesdienst der Griechen mehr den Charakter froher Begeisterung als den stiller, ernster Sammlung und Beschaulichkeit trug.

Auch in den musischen Wettkämpfen, welche bei den hohen religiösen Festen der Griechen abgehalten

wurden, errang sich das Flötenspiel einen Platz. Die Reihenfolge der musischen Vorführungen war in der Regel bei diesen Festen folgende. Voran gingen epische Vorträge, dann folgte Kitharaspiel mit und ohne Gesang, sodann Flötenspiel ebenfalls in dieser doppelten Form. Hieran schlossen sich, von der Flöte begleitet, Chorgesänge und endlich auch dramatische Aufführungen. Diese Reihenfolge der Vorführungen ist um deswillen nicht ohne Interesse, weil sie, soweit wir dies verfolgen können, durchaus der geschichtlichen Entwickelung der einzelnen Kunstgattungen entsprach. Im wesentlichen blieb die Ordnung bis in die ersten nachchristlichen Jahrhunderte hinein dieselbe. Aber bei den Festen der Böotier begegnen wir einer bedeutungsvollen Abweichung, insofern, entsprechend der grofsen Vorliebe dieses Volkes für das Flötenspiel, bei ihnen die Vorträge auf diesem Instrumente denen auf der Kithara vorangingen.

Was den profanen Gebrauch der Flöte betrifft, so finden wir sie bei Kampfesübungen (**24**, 2), Tänzen (**78**,7) und Gelagen (**15**, 1; **16**, 7; **76**, 2 u. a.). Aber auch bei der Leichenfeier (**94**, 4, 5; **100**, 8) ertönten ihre aufregenden Klänge; denn die Griechen pflegten durch leidenschaftliche Äufserungen der Klage ihren Schmerz zu beschwichtigen.

Trotzdem die Flötenmusik ein so ausgedehntes Gebiet im Leben der Griechen besetzt hatte, blieb sich doch insbesondere der feinfühlende Athener des fremdartigen, unhellenischen Charakters derselben bewufst. Die Erzählungen von der Erfindung der Flöte durch Athena, die ihr eigenes Werk verabscheut und wegwirft, während ein Satyr es aufhebt, sowie der Mythos von Marsyas, jenem Dämon des Flötenspieles, der es wagte, mit Apollo einen musischen Wettkampf zu unternehmen, von dem Gotte aber besiegt wurde und eines

elenden Todes sterben mufste (**7**, 11, 13), waren Lieblingsvorwürfe für die bildende Kunst. Der Philosoph Plato wollte in seinem Idealstaate den Gebrauch der Flöte wegen ihres aufregenden Charakters überhaupt nicht dulden. In den attischen Jugendunterricht hatte zwar die Flötenmusik nach den Perserkriegen Eingang gefunden (**90**, 1), aber schon seit der Zeit des peloponnesischen Krieges wurde dem Saitenspiele dieses Gebiet wieder allein überlassen. Für den Bedarf der Feste zog man es vor, Flötenspieler aus Böotien in Sold zu nehmen (zu **3**, 1), und auch bei Gelagen ist die Flötenspielerin eine Fremde, die sich in der Regel nicht des besten Rufes erfreut. Unter den Festgenossen aber geht die Leier von Hand zu Hand (vgl. **76**, 2, 4). Auch in der Abgeschiedenheit des Frauengemaches wird ihr Spiel geübt (**84**, 2). Bei den Kultushandlungen ist sie wenigstens in gewissen Fällen neben der Flöte in Gebrauch gewesen, wie sie auch von den dramatischen Aufführungen nicht völlig ausgeschlossen war (**3**, 1; **4**, 1). Bei der Hochzeitsfeier ist sie entschieden das beliebtere Instrument (**81**, 9).

Die wichtigsten Saiteninstrumente, welche die Griechen verwendeten, waren die Lyra und die Kithara. Sie verhielten sich in Bezug auf ihre Klangwirkung und ihre Verwendung nach dem treffenden Vergleiche eines neueren Beurteilers zu einander wie das bescheidene Pianino zum grofsen Konzertflügel. Als das kleinere, leichtere und handlichere Tonwerkzeug, das auch im Sitzen gespielt werden konnte, war die Lyra vorzüglich für den Knabenunterricht (**90**, 1, 2, 9) sowie für den Hausgebrauch (**76**, 2) geeignet. Sie war zugleich das ältere Instrument und nach der Ansicht der alten Musiker identisch mit der homerischen Phorminx. Der Volksglaube schreibt ihre Erfindung dem Hermes zu. Auf dem Kyllene, einem an Landschildkröten noch heute

sehr reichen Gebirge der Peloponnes, soll der vielgewandte Gott in seiner Kindheit sie sich als Spielzeug gebaut haben, indem er in eine Schildkrotschale Hörner als Seitenarme einsetzte, diese durch ein Querjoch verband und das Werk mit sieben Schafdarmsaiten bezog. Durch das ganze Altertum hindurch stellte man in der That den Boden des Schallkastens der Lyra aus einer Schildkrotschale her, und wo man ihn aus Holz baute, überzog man ihn wenigstens gern mit Schildpatt. Vgl. **3**, 1 rechts; **7**, 1; **90**, 2, 9. Aufserdem läfst sich die Lyra leicht an der hörnerartigen Form der Seitenstücke erkennen (**3**, 1 links; **7**, 5; **90**, 1 u. a.).

Die voller tönende Kithara mag in Griechenland in einer Zeit eingeführt worden sein, als sich das Bedürfnis geltend machte, bei öffentlichen Aufführungen auch in weiteren Räumen die Klänge der Musik vernehmbar zu machen. Sie ist das eigentliche Instrument des Virtuosen (**7**, 2, 14; vgl. **84**, 3). Im Vergleiche zur Lyra hat sie breitere (**7**, 1; **84**, 3) und auf der Innenseite oft kunstvoll verzierte, oben eckig abschliefsende (**7**, 2, 6, 13, 14) Arme und ein viel umfangreicheres Gehäuse, dessen unterer Abschluſs mit wenigen Ausnahmen geradlinig ist. Man spielte sie stehend. Beide Instrumente, Kithara und Lyra, hielt man am Körper vermittelst einer Schleife fest, welche von einem an der dem Spielenden abgewendeten Seite des Instrumentes befindlichen Knopfe (**7**, 2) ausging und um die Wurzel der linken Hand geschlungen wurde (**81**, 9; im Originale fehlerhaft gezeichnet **7**, 14). Entbehrlich war diese Vorrichtung höchstens bei kleinen Instrumenten, die mit dem linken Ellenbogen gegen die Hüfte gestemmt werden konnten. An einem zweiten Bande ist zuweilen der Schlagstab, das Plektrum, befestigt (**7**, 5; **90**, 1, 2, 9), welcher angewendet wurde, um kräftigere Töne, als es durch das bloſse Spiel der Finger

möglich war, hervorzurufen. Wir sehen auf bildlichen Darstellungen in der Regel die linke Hand des Musizierenden in den Saiten spielen (**7**, 14; **84**, 3), während die rechte Hand mit dem Plektrum ruht (**81**, 9; **84**, 3). Diese Darstellungen sind offenbar so zu deuten, dafs man mit dem Spiele der linken Hand den Gesang zu begleiten pflegte, während der kräftigere Schlag des Plektrums in den Pausen des Gesanges die Melodie übernahm.

Neben Kithara und Lyra erfreute sich unter den Saiteninstrumenten das Barbiton einer allgemeineren Verbreitung; dieses Lieblingsinstrument der lesbischen Dichter, das sich auch im athenischen Hause einen Platz neben der Lyra eroberte, ist durch den tieferen Ton zur Begleitung des Männergesanges geeignet, daher es denn neben der Lyra beim Trinkgelage zur Verwendung kam (**76**, 4). Auch der fahrende Spielmann **65**, 4 trägt es an seinem Stabe über der Schulter. Abgesehen von der gröfseren Länge unterscheidet es sich von der Lyra dadurch, dafs die weitere Wölbung der Seitenarme sich bei ihm nicht unten am Schallkasten, sondern am oberen Ende des Instrumentes befindet (**7**, 9). Von anderen Saiteninstrumenten ist noch die von Frauen gespielte dreieckige Harfe, das Trigonon, und die ähnlich gestaltete, aber kleinere Sambuka zu erwähnen (vgl. **7**, 1), sowie einige Instrumente, auf die wir keinen der bei den alten Schriftstellern sich zahlreich findenden Namen von Musikwerkzeugen mit Sicherheit anwenden können (**7**, 10, 17; **6**, 9).

Die antike Flöte war aus Rohr, Holz oder Knochen angefertigt und besafs einen tieferen Ton als die unsrige; sie mag in ihrer Klangwirkung unserer Klarinette ähnlich gewesen sein. Die Löcher des Instrumentes waren zuweilen zum Zwecke der Umstimmung mit glockenförmigen

Wirbeln (**7**, 7) versehen. Beim Spiele band man, wenn auch nicht regelmäfsig, um den Hauch bequemer zusammenzuhalten, eine Binde um den Mund (**7**, 3, 16 und **24**, 2). Nur sehr selten gebrauchte man die einrohrige Flöte (**16**, 7), in der Regel waren zwei Rohre zu einer Doppelflöte verbunden (**3**, 1, 2; Vign. 5 u. a.).

In den Zeiten der übersättigten Kultur finden wir neue Abarten von Blasinstrumenten im Gebrauche. So sehen wir auf Bildwerken aus römischer Zeit Doppelflöten, deren einer Arm einen trompetenartig gebogenen Abschlufs zeigt (das sogenannte berekynthische Horn (**7**, 7; **16**, 9); sie wurden besonders beim lärmenden Kulte der Kybele verwendet und in der Weise gehandhabt, dafs der kürzere Arm mit der rechten, der längere mit der linken Hand gespielt wurde. Auch die seltenere Querflöte (**7**, 4, 12; **15**, 1) gehört einer späteren Zeit an. Aus älterer Zeit stammt dagegen die bekannte Pans- oder Hirtenflöte, die Syrinx (**7**, 7; **14**, 11), die aus einer Reihe verschieden langer Röhren bestand. Man hat vielfach angenommen, dafs aus diesem Instrumente die Doppelflöte entstanden sei.

---

7. Tafel.

1. Musizierende Musen. Sie scheinen ihre Instrumente zu stimmen. Die links sitzende spielt die Sambuka, die mittlere die Kithara, welche man stehend zu spielen pflegte, die dritte die Lyra. Die Darstellung gehört derselben Vase an wie **24**, 9; **79**, 10.

2. Der Kitharaspieler steigt auf den Tritt, um sein Spiel zu beginnen. Eine Siegesgöttin steht ihm gegenüber, eine andere fliegt mit der Spendeschale auf ihn zu. Rechts sitzt ein Preisrichter oder ein Vertreter der Zu-

hörer. Links Athene, vermutlich als Göttin des Festes, an welchem die musikalische Aufführung stattfindet.

3. Der Kampfordner, Agonothet, fordert zum Beginn des Spieles auf mit den Worten: Diese Flöte mag ertönen, *HOΔE ΛOTEN TYPINOI* = *ὅδε λωτὴν* (?) *τυρίζοι*. Die Befestigung der Mundbinde des Spielers wie Fig. 3. Der weibische Schmuck der Ohrringe hängt vielleicht mit dem asiatischen Ursprunge des Flötenspieles zusammen. Auf dem Tritte des Kampfordners steht: Du gehörst zu den Schönen, *KAΛON EI* = *καλῶν εἶ*, eine der gewöhnlichen Huldigungen. Vase aus Vulci. Brit. Museum 797. 6. oder 5. Jahrh. v. Chr.

4. Eine Pansherme aus hellenistischer Zeit. Die Querflöte, tibia vasca oder obliqua, ist mit Ausnahme eines am Barte befindlichen Stückes ergänzt, aber ihre Form ergiebt sich aus den erhaltenen Resten. In der Regel bläst Pan die Hirtenflöte.

6. Hier ist sehr deutlich der Querwirbel zum Anziehen der Saiten zu sehen, wie auf der dritten Abbildung von Fig. 8.

7. Eine Hirtenflöte und eine Doppelflöte. Der eine Arm der Doppelflöte mit einer weiten Schallöffnung ist das sog. berekynthische Horn. Die glockenförmigen Aufsätze am Schafte hatten den Zweck, den Tönen der verschiedenen Schaftlöcher einen kräftigeren Klang zu geben. Jeder dieser Aufsätze war zusammen mit einem Haken vermutlich an einem breiten, flachen Ringe befestigt, der um den Flötenschaft anlag und in welchem sich ein Loch befand, das genau der betreffenden Öffnung des Flötenschaftes entsprach. Indem nun der Ring mittels des Hakens am Schafte gedreht wurde, konnte bald das darunter befindliche Schallloch geschlossen, bald auf seinen eigentümlichen Ton gebracht, bald in seinem Tone durch den glockenförmigen Aufsatz verstärkt werden.

8. Die Mechanik dieser Befestigungen ist noch nicht erkannt, doch hat man neuerdings folgendes Verfahren als wahrscheinlich angenommen. Man packte das Ende der Saite in ein Stück klebriger Schwarte, drehte es mit diesem Wulste um das Querjoch, bis die Saite die richtige Stimmung hatte, und klebte dann die Hülle durch kräftigen Zusammendruck fest, vgl. Fig. 5, 9.

10. Römische Zitherspielerin, aus **77**, 6 entnommen.

11. Auf der glatten Fläche des Schlagstabes ist der Sieg des Apollo über Marsyas dargestellt. Der unglückliche Flötenbläser hat sich zu Boden geworfen und fleht um Gnade; er ist mit einem Felle bedeckt; seine Doppelflöte lehnt an dem Lorbeerbaume, dem heiligen Baume seines Besiegers. Dieser steht neben einer von einer Schlange umwundenen Säule, auf welcher seine Lyra ruht.

12. Eros mit der Querflöte. Römisch.

13. Auf dem einen Arme der Kithara ist der aufgehängte Marsyas dargestellt. Neben ihm die gekreuzte Doppelflöte. An der Kithara war ein Tragriemen befestigt, den der Spielende um die Schulter legte. Es ist nur ein Teil der Kithara antik, der andere Teil ist mit Hilfe anderer Darstellungen ergänzt.

14. Dafs der Musizierende kein blofser Kitharaspieler, Kitharist, sondern ein Kitharasänger, Kitharod, ist, ergiebt sich aus dem aufwärts gerichteten Gesicht. Das Stück Zeug mit gewürfeltem Muster gehört mit zur Ausstattung der Leier. Es erscheint häufig auf Bildwerken und diente entweder zum blofsen Schmucke oder dazu, das Gerät, so lange es nicht gebraucht wurde, zu umhüllen. Die um die linke Hand gehende Schleife hat der Künstler infolge von Gedankenlosigkeit so gezeichnet, als ob sie an dem dem Spielenden zugekehrten Arme der Leier anstatt am entgegengesetzten befestigt wäre. Der Alte auf dem Stuhle ist ein Kampfrichter, die beiden Stehenden

sind Kampfordner, Rhabduchen. Aus dem sechsten oder der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts.

15. Flötenfutteral. Der kleinere Behälter der rechten Seite diente für die Aufbewahrung der abnehmbaren Mundstücke.

16. Die Mundbinde ist über dem Haare des Oberhauptes und unter dem Schopfe des Hinterhauptes befestigt. Am linken Arme hängt das Flötenfutteral. Eigentümlich ist das eng anliegende Gewand. Die Figur gehört wohl noch in das 6. Jahrh. v. Chr.

17. Ein der modernen Laute ähnliches Instrument.

18. Ein aus einem aufgerollten Schriftstücke Vorlesender. Auf seinem Fufsschemel rechts eine verschliefsbare (?) Schreibkapsel und ein Bündel Schriftrollen, vergl. **89**, 7; **91**, 4. Zwei weibliche und drei männliche Zuhörer. Drei tragen Schriftrollen. Den Hintergrund bildet ein über die ganze Breite des Bildes gehender Vorhang. Rechts oben an der Ecke ist auf einem Pfeiler eine Sonnenuhr angedeutet. Das Bild gehörte zum Schmucke eines Sarkophages und stellt als Hauptperson den Verstorbenen dar. Schriftsteller und Liebhaber pflegten bekanntlich seit der augusteischen Zeit bald nur im Kreise ihrer Freunde, bald vor einem gröfseren Zuhörerkreise ihre Erzeugnisse vor der Veröffentlichung vorzulesen. Bei diesen Vorlesungen waren auch Frauen zugelassen. Auf unserem Bilde scheint sogar die Rolle in der Hand der einen darauf zu deuten, dafs sie sich im Verlaufe der Unterhaltung selbst hören zu lassen gedenkt. Die Köpfe sind lauter Portraits.

3. Plastik, Malerei und Architektonik.

8. Tafel.

1. Arbeit an einer Tempelstatue der thronenden Hera (?), vermutlich einem Goldelfenbeinbilde. Der Bildhauer ist an der einen Armlehne des Thrones beschäftigt. Neben derselben wird ein Seetier sichtbar. Die zweite Lehne ist noch nicht angesetzt. Der junge Gehilfe des Bildhauers trägt ein Holzbeil (**73**, 11) und einen Drillbohrer (**74**, 7), Werkzeuge, die für die Herstellung des hölzernen Kernes, welcher die Goldelfenbeinumhüllung trug, Verwendung gefunden hatten. Die Fleischteile der Statuen dieser Technik wurden bekanntlich aus Elfenbein, Gewand und Haar aus Gold hergestellt. Am Körper des Bildhauers ist vieles modern übermalt. Die Hände aber mit Hammer und Meifsel sind alt.

2. Pygmäenatelier. Die Künstler der spätgriechischen Zeit, besonders die alexandrinischen, liebten es, Darstellungen aus dem alltäglichen Leben dadurch einen Reiz zu geben, dafs sie Fabelwesen, besonders Eroten, die menschliche Thätigkeit verrichten liefsen (**65**, 13; **72**, 1, 7 u. a.). Hier sind die Zwerge der griechischen Märchenwelt, die Pygmäen, als Vertreter der Menschen

eingeführt. Auf ihren sagenhaften Krieg mit den Kranichen deutet der Vogel in der linken Ecke des Bildes. In der Mitte fertigt ein Pygmäe das Bildnis eines vor ihm sitzenden Genossen. Die Staffelei und der niedrige Tisch mit den zahlreich aufgetragenen Farben wie Fig. 3. Das Gefäfs daneben diente wohl zum Anfeuchten des Pinsels. Der Zwerg rechts neben dem runden Becken reibt Farben.

3. Rechts sitzt der berühmte Arzt Dioskorides (*Διοσκουρίδης*), an seinem über Arzneistoffe handelnden Werke arbeitend. Vor ihm sitzt ein Maler, der die Miniaturen für das Werk zeichnet. Die Göttin der Forschung oder Auffindung, *Εὕρεσις*, hält ihm die Pflanze Mandragora d. i. Alraun vor, die er abzeichnet. Am Boden ein Farbenbrett von der Form, wie sie noch heute in Neapel gebraucht werden. Der Kodex, welchem die Darstellung entnommen ist, stammt aus dem 5. Jahrh. n. Chr.

4 und **8.** Eine Malerin vor einer Dionysosherme. Unten hält ein bekränzter Eros — die Flügel sind auf der Abbildung aus Versehen weggelassen — eine Tafel mit dem Bilde dieser Herme. Der Platz der Tafel zeigt deutlich, dafs es sich nicht um eine Abzeichnung der Herme, sondern um eine Bemalung derselben nach der auf der Tafel befindlichen Farbenskizze handelt. In der linken Hand trägt die Malerin die Palette, die wie Fig. 3 tellerartig zu sein scheint; mit der rechten taucht sie den Pinsel in einen Napf des Farbenkastens, der auf einer Säulentrommel ruht. Die Herme trägt den Bacchusbecher, Kantharos, und den Thyrsosstab. Links zwei Zuschauerinnen, die eine mit einem Fächer. Durch die Thür sieht man ins Freie auf eine Säule mit einer Vase und eine andere mit einer Herme. Am rechten Pfosten hängt ein kleines Tafelgemälde. Die Palette und der Farben-

kasten sind in gröfserem Mafsstabe Fig. 8 wiedergegeben. Man sieht hier deutlich die Näpfchen, welche die einzelnen angeriebenen Farben enthalten. Es ist Temperamalerei dargestellt.

5. Eine Art Opfertisch mit Höhlungen für Weihegüsse in einer dem Apollo, den Nymphen, den Chariten und dem Pan geweihten Felsengrotte des Hymettos. Archedemos aus Thera hat den Platz zu einem Heiligtume hergerichtet und sich selbst im Relief mit Hammer und Richtmafs dargestellt. Die berichtigten Inschriften lauten: „Archedemos aus Thera“ und „des Apollo Hersos (Heiligtum)“, *Ἀρχέδημος ὁ Θηραῖος* und *Ἀπόλλωνος Ἕρσου*. „Die Grotte erhält dadurch eine besondere Bedeutung für uns, dafs Olympiodoros von Plato erzählt, dafs er als Kind von seinen Eltern zu einer Grotte des Hymettos getragen sei, um dort für ihn zu Pan, Apollo und den Nymphen zu beten.“

6. Eine Erzgiefserei. Es sind zwei Statuen in Arbeit, die zu einer Gruppe gehören; der Angreifer schreitet vorwärts, der Besiegte liegt am Boden und bittet um Gnade. Das Bild des Siegers ist bereits fertig zusammengesetzt und bedarf nur noch des Ziselierens. Zwei Gehilfen, von denen der eine auf einem Schemel hockt, sind mit dieser Arbeit beschäftigt. Die Backenschirme des Helmes der Statue sind zurückgeschlagen, um das Gesicht sehen zu lassen. Die Figur ist als Kolossalstandbild zu denken; sie ist deshalb von einem — durch den Rahmen angedeuteten — Gerüste umgeben, welches die Arbeit an den oberen Teilen ermöglichen soll. Die beiden Zuschauer sind vermutlich nur Besucher der Giefserei. Die Athener pflegten bekanntlich einen Teil ihrer freien Zeit in den Werkstätten der Handwerker und Künstler zuzubringen, die als Unterhaltungsplätze unsere Restaurants und Cafés vertraten (**69**, 6; **71**, 6). Das neben

beiden hängende Badegerät, Ölfläschchen und Strigilis (**21**, 9; **23**, 3, 6 u. a.), dürfte andeuten, dafs sie aus dem Bade kommen. Bei dem linken, der seiner Gebärde nach zu urteilen dem einen Arbeiter einen Rat oder eine Anweisung erteilt, könnte man auch an den Herrn der Giefserei denken. Rechts vom Gerüst an der Wand Hammer und Ziseliereisen. Unter dem rechten Henkel der Schale liegt die Statue des Besiegten, es scheint ihr eben die rechte Hand angesetzt zu sein. Der Arbeiter ist im Begriffe, dieselbe festzuschlagen. Der zugehörige Kopf liegt noch zwischen seinen Füfsen; die Unterlage, auf welcher die Statue ruht, gehört zur Komposition der Gruppe, da die Statue in der dargestellten Haltung weder aufrecht stehen noch auf ebenem Boden liegen kann. Neben dem zweiten Henkel der Schale sehen wir den Schmelzofen: unten die Feueröffnung mit den glühenden Kohlen, oben ein bauchiger Aufsatz, vermutlich der Schmelzkessel mit Deckel. Hinter dem Ofen hockt ein Arbeiter, der den Blasebalg in Bewegung setzt. Davor sitzt auf einem gepolsterten Schemel der Feuermann, im Begriffe, das Feuer mit seiner Stange zu schüren. Hinter ihm ein unbeschäftigter Arbeiter oder Aufseher, auf einen Hammer gestützt. Neben dem Ofen hängen an einem geweihartigen Halter zwei Köpfe als Thonmodelle und vier Thontäfelchen, die vermutlich Skizzen enthalten: eine stehende, eine laufende und eine sitzende Figur, endlich ein Bock. Zwischen den aufgehängten Gegenständen Zweige und Kränze. Aufserdem hängen auf dieser Seite an der Wand verschiedene Hämmer, zwei Füfse und eine Säge. Die Schale gehört dem 5. Jahrh. an. Aufgeschrieben sind, wie oft, Schönheitsversicherungen: „Der Knabe ist schön, wahrhaftig“ und „Diogenes ist schön, wahrhaftig“. *Ὁ παῖς καλός, ναιχί* und *Διογένης καλός, ναιχί*.

7 a. b. Die Gegenstände wurden in dem Grabe

einer gallo-römischen Malerin in der Vendée gefunden. 1. Bild: a. ein mit einer Ausflufsöffnung versehener Mörser aus Alabaster, zu dem die rechts und links davon abgebildeten Reibsteine b. und c. gehören; der erstere, daumenförmige ist aus Alabaster, der zweite, birnenförmige aus Kristall; d. und e. Farbstoffe; f. ein Behälter, in welchem sich die bronzene Spachtel g. zum Auftragen der Wachsfarben für enkaustische Malerei und die gleichgeformte des zweiten Bildes befanden. 2. Bild: a. Napf aus braunem Glase; b. — links neben dem Kasten — Messer mit Griff von Zedernholz; c. bronzener Farbekasten mit Schiebedeckel; er enthält vier kleine, durch silberne Gitter verschliefsbare Kästchen, in welchen sich unter anderen die Farbstoffe d. und e. des ersten Bildes befanden; d. bronzener Mörser; e. eine Spachtel wie die des ersten Bildes; f. eine kleine Kristallschaufel, welche Goldfarbe in gummiartiger Substanz enthielt; g. Basaltplatte zum Anmachen oder Reiben der Farben.

---

9. Tafel.

1. Die Herstellung von Achilles' Waffen in der Werkstätte des Hephäst. Der Gott zeigt der Thetis, die mit einer Begleiterin erschienen ist, den Schild, indem er ihn auf seine Kniee stützt und aufserdem von einem Gehilfen halten läfst. Neben dem Rande des Schildes sind durch verschiedene Figuren die Darstellungen angedeutet, welche nach der Erzählung Homers das Kunstwerk schmückten. In der Mitte spiegelt sich der Oberkörper der Thetis; eine ähnliche Schildspiegelung bei dem gestürzten Perser, **38**, 2. In der rechten Hand hält Hephäst einen unklaren Gegenstand. Zu seinen Füfsen

ziseliert ein Gehilfe mit Hammer und Meifsel Arabesken auf dem Helme. Am Boden liegen Brustpanzer, Beinschienen, drei Hämmer und eine Zange (?). Vor Hephäst ein Ambos.

2. In der linken Hand hat der Architekt die Tafel für den Bauplan und ein Lineal, in der rechten den Griffel. An der Wand Richtmafs und Lotwage.

3. In der linken Hand hält die Malerin die Palette, die zerstörte rechte hielt vermutlich den Pinsel. Hinter der Malerin eine Zuschauende. Eine dritte Figur hält die Bildtafel.

4. Die griechischen Grabstelen zeigen neben Reliefarbeit auch Farbenschmuck. Unser Stelenmaler ist im Begriffe, die Bekrönung der Stele zu bemalen.

5. Links eine grofse Hebemaschine, wie sie bei gröfseren Bauten zum Heben schwerer Werkstücke verwendet wurden. Sie besteht aus zwei Balken, welche an ihren oberen Enden verkuppelt sind, nach unten aber im spitzen Winkel auseinander gehen. Da auf unserem Bilde die Maschine in Seitenansicht dargestellt ist, sieht man nur den vorderen Balken, nicht den hinteren von jenem verdeckten. Wohl aber bemerkt man auf beiden Seiten des sichtbaren Balkens die Querhölzer, welche ihn mit dem hinteren verbinden. Festgehalten wird der Kran durch Seile, die von seinen höheren Teilen nach rechts und links hinunterfahren. Sie sind um die Flaschenzüge gewunden, die vorher zum Aufrichten des Kranes benutzt worden waren. Auf der linken Seite sind die Stricke natürlich zahlreicher, weil von hier die ganze Last des Gerätes zu stützen ist, während die nach rechts herabgehenden Seile nur ein Schwanken desselben nach der Seite zu verhindern haben. An der Höhe des Kranes ist ein anderes Tau vielfach um einen Flaschenkloben gewunden, welches zum Aufziehen der Lasten diente.

Es ist doppelt so stark als die das Gerüst haltenden Seile und mufs mit dem einen Ende um die im Bilde verdeckte Achse geschlungen gewesen sein, welche durch beide Kranbalken sowie durch das Tretrad, welches unsere Darstellung zeigt, hindurch geht und ganz vorn in einer im Bilde nicht genau wiedergegebenen Gabel ruht. Vier Männer im Rade sind beschäftigt, durch Treten dasselbe in Bewegung zu setzen; ein fünfter steigt eben hinein, um ihnen zu helfen. Aufserdem werden sie unterstützt von zwei anderen Arbeitern, welche an Stricken ziehen, die am äufseren Radkranze befestigt sind. Unmittelbar über dem Rade sieht man ein leiterähnliches Holz, welches von dem vorderen Balken nach unten zu geht. Man stieg, um zur Höhe des Gerüstes zu gelangen, zunächst auf dieser Leiter empor und kletterte dann an den auf der linken Seite der Kranbalken angebrachten, im Bilde angedeuteten Sprossen weiter. Oben sind zwei Männer an einer Haube, Karchesion, beschäftigt, die man auf die Spitze des Krans gesetzt hat, um die Stricke und Flaschenkloben vor Regen zu schützen. Die Zweige darüber haben vielleicht eine ähnliche Bedeutung wie die Bäumchen, womit unsere Arbeiter das Heben eines Daches feiern. Die Hebemaschine ist eine griechische Erfindung. — Rechts ist das Gebäude dargestellt, bei dessen Errichtung die Maschine Verwendung gefunden hat. Es ist ein kolossales römisches Grabmal in Tempelform (**100**, 3), das auf einem hohen Unterbaue errichtet ist. Im Innern des letzteren bemerkt man durch die zur Hälfte geöffnete Thüre eine sitzende Figur, rechts von der Thüre ist als Relief ein Tempelchen gebildet, links eine Tempelfront mit dem sitzenden Herakles. Darüber zwei Friese mit Erotengestalten. Von den drei Friesen an der Langseite des eigentlichen Grabtempels zeigt der unterste die drei Parzen: Atropos mit Schrift-

rolle, Lachesis mit Schriftrolle, Griffel und Losurne und Klotho mit Knäuel (?) und Wage; der zweite Fries enthält Erotendarstellungen, der dritte Kinderbüsten. Im Giebelfelde eine weibliche Büste. Die Darstellung, welche man über dem Dache des Grabtempels sieht, ist als im Innern desselben befindlich zu denken. Eine als Heroine gedachte Frau, offenbar die Verstorbene, liegt auf einem sophaartigen Lager, vgl. **96**, 2; **97**, 7; **98**, 8. Zu ihren Füfsen spielen ihre drei Kinder, dieselben, welche die erwähnten Büsten des Frieses darstellen. Eine gebückte Alte scheint Weihrauch in das Feuer des Altars zu streuen. Links ein grofser brennender Kandelaber. Der Bau zur Rechten mit den vier Säulen giebt die Dekoration der inneren Rückwand der Grabcella wieder. Die stehende Figur stellt wohl die Verstorbene als Göttin dar; darüber die Portraitköpfe (Masken) ihrer Kinder. Das Ganze ruht auf einem von Adlern gestützten Podium. Noch sind die Gegenstände rechts vom Tretrade zu beachten. Unten sehen wir zunächst eine Vorrichtung, die bestimmt ist, dem Grabe Luft zuzuführen, ohne das Innere sehen zu lassen, also eine antike Ventilationseinrichtung. Darüber ist ein brennender, bedeckter Altar wie **17**, 5. Er ist in der Längsachse des Gebäudes vor den Stufen des Unterbaues zu denken wie **17**, 2, 4. Der Treppenaufgang selbst ist links von dem Altare angedeutet. — Das Relief gehört der Kaiserzeit an.

6. Verschiedenartige Vorrichtungen, um schwere Steine sicher und ohne Beschädigung zu heben und an ihre Stelle zu setzen. Fig. 6a ist ein Stück Kapitäl von einer Halbsäule nebst einem Stücke der anschliefsenden Wand. Die Stricke, welche darum gewunden sind, lagern in ausgehöhlten Kerben. Würde man sie ohne diese Kerben um den Stein gelegt haben, so hätten sie einerseits des festen Haltes entbehrt, anderseits wäre ihre

Entfernung, sobald das Werkstück an seinen Platz gehoben war, mit Schwierigkeiten verbunden gewesen. Infolge dieser Vorkehrung aber konnte man den Stein sofort in die für ihn bestimmte Lage mittels des Kranes bringen und sodann die Stricke aus den Kerben herausziehen. Da diese nur an denjenigen Seiten des Steines angebracht waren, welche an Nachbarstücke anzuliegen kamen, waren sie nach Vollendung des Baues nicht sichtbar. Allerdings geht bei dem Steine, welchen unser Bild zeigt, die kleinere Windung des Seiles mitten durch eine Kannelur. Die Kerbe befand sich also an einer von aufsen sichtbaren Stelle. Indessen waren die Säulen des Tempels, welchem das Stück angehört, wie fast alle nicht aus Marmor errichteten Säulen mit Stuck verkleidet, so dafs auf diese Weise der Einschnitt für das Auge nachträglich verdeckt wurde. Die vier Löcher an der Seitenfläche waren zur Aufnahme eiserner Bolzen bestimmt, welche in entsprechende Vertiefungen des Nachbarsteines hineingriffen, um so eine festere Verbindung herzustellen, vgl. Fig. 9. — Fig. 6b zeigt einen Stein von einem Giebel. Hier hat man bei der Bearbeitung Vorsprünge stehen lassen, um an ihnen die Stricke zu befestigen. Die Vorsprünge wurden erst abgearbeitet, wenn der Stein an seinem Platze lag. — 6c. Säulenkopfstück. Man hat offenbar in die Löcher eiserne Haken eingefügt, an denen die Stricke befestigt wurden. — 6d. Säulentrommel mit stehengelassenen Vorsprüngen wie 6b. — 6e. Vom Architrave eines Tempels. Hier sind an den Schmalseiten Kerben in Hufeisenform zum Einlegen der Stricke angebracht. Die so zerschnittenen Flächen lagerten an Nachbarsteinen, wurden also nicht bemerkt. Die an der unteren Seite angebrachte Rinne diente zur Aufnahme eines Eisenstabes, um den Block widerstandsfähiger zu machen. — 6f. Von einer Architravecke. In die obere

Fläche des Werkstückes sind zwei Löcher gearbeitet, die sich nach unten erweitern. In sie greifen Eisenzangen von entsprechender Form ein, an denen vermittelst der Haken die Stricke befestigt wurden.

7. Selbstportrait des Phidias. Der Marmorschild, dem die Darstellung entnommen ist, ist ein Kopie des Schildes, welchen Phidias seinem Elfenbeinstandbilde der Athene Parthenos beigab. Auf der äufseren Seite desselben hatte er eine Amazonenschlacht dargestellt und unter den Kämpfern sich selbst als kahlköpfigen Alten gebildet, der einen Stein über dem Haupte schwang. Unsere Kopie hat ihm dafür einen Hammer gegeben, der aber auf der Abbildung nicht zu erkennen ist. Einen Gegner hat sie ihm nicht gegenüber gestellt: denn der in die Kniee gesunkene Krieger (Amazone ?) kann nicht als solcher betrachtet werden. Auf demselben Schilde hatte Phidias bekanntlich auch das Portrait des Perikles angebracht und er soll wegen beider Darstellungen angeklagt und ins Gefängnis geworfen worden sein, in welchem er starb.

8. Man liefs die Mauerzüge nicht immer im rechten Winkel aneinander stofsen, sondern bildete an den Ecken, um ein Abstofsen möglichst zu verhüten, eine falzartige Kante, wie sie unsere Darstellung zeigt.

9. Die Werkstücke zeigen Vorrichtungen, die man daran anbrachte, um sie bequemer an ihre Stelle zu schieben und vermittelst eingelegter Eisenteile mit den Nachbarsteinen fest zu verbinden. Zunächst sieht man I. eine Einarbeitung in der Form ⊢⊣. Sie war bestimmt für die Aufnahme einer gleichgeformten eisernen Klammer, die den Stein mit dem daneben liegenden verband. Die Fuge zwischen beiden ist durch eine ausgezogene Linie bezeichnet. Es folgen nach rechts zwei längere viereckige Löcher II; in ihnen ruhten eiserne Dübel,

welche in entsprechende Öffnungen der darüber liegenden Steine eingriffen, die, wie die punktierte Linie andeutet, gerade hier mit ihren Fugen zusammentreffen. Endlich sehen wir sogenannte Stemmlöcher III, unregelmäfsige Einschnitte, in welche, wie das Bild zeigt, Brechstangen eingesetzt wurden, um vermittelst eines Querholzes den Stein dicht an seinen Nachbar heranzuschieben.

10. Der Künstler wollte die Erbauung einer Stadt darstellen. Um aber nicht halbfertige Gebäude zu bilden, deutete er das Werden der Stadt durch Werkstücke und durch das Handwerkszeug der Architekten an. Von Baulichkeiten sind ein Stück der Mauer mit einem Turme und zwei Gebäude unklarer Bestimmung dargestellt. Am Turme lehnt die Riesenleiter, an den untersten Sprossen ein Brett mit Kanten. Die Konstruktion der Hebemaschine läfst sich bei der mangelhaften Ausführung des Bildes nicht erkennen. Ein Arbeiter behaut einen Stein; der Architekt kontroliert ihn mit dem Mafstabe. Spätrömisch.

---

10. Tafel.

1. Ein dorischer Tempel. Die Dreizahl der Stufen für den Unterbau ist Regel, vgl. **12**, 1. Die Stufen sind nicht als Treppe gedacht, vielmehr werden von der Eingangsthüre zum Behufe des Aufstiegs, wie Fig. 2 zeigt, Zwischenstufen eingelegt. Ein Säulenumgang umschliefst die Cella, das eigentliche Wohngemach des Gottes. Sie ist in unserer Darstellung durch zwei übereinander stehende Säulengänge ausgezeichnet, deren unterer einen Umgang, eine Art Empore trägt, wie beim Zeustempel von Olympia (**12**, 1). Über die Dachkonstruktion des

griechischen Tempels wissen wir sehr wenig, insbesondere ist auch die Frage noch immer nicht völlig entschieden, ob das Dach in den griechischen Tempeln der besten Zeit, wie unsere Darstellung annimmt, eine Lichtöffnung gehabt hat. Gegenwärtig scheinen die sachverständigen Architekten nicht mehr geneigt, die Frage rückhaltlos zu bejahen. Bei einem einfallenden Platzregen mufsten nämlich, wenn die Dachöffnung, wie es die von unserer Rekonstruktion unbeachtet gelassene Anweisung des römischen Architekten Vitruv verlangt, die Mitte des Daches einnahm, infolge der geringen Breite der griechischen Tempelcella die Wände und die aufgestellten Kostbarkeiten in hohem Grade gefährdet werden; Goldelfenbeinbilder insbesondere waren gegen Feuchtigkeit sehr empfindlich. Wasserabflüsse aber, die man am Boden einzelner Tempel gefunden hat, können wie die in mittelalterlichen Sakristeien vorhandenen für das Reinigungswasser gedient haben.

2. Die Darstellung zeigt die Verbindung der einzelnen Säulen untereinander durch die Längsbalken, sodann die der Säulenreihen untereinander und mit der Cellamauer durch Querbalken, und die Überdeckung des Säulenumgangs durch kassettierte Platten. Balken und Platten sind aus Marmor.

3. Links die Lagerfläche einer Säulentrommel. Die mittlere Kreisfläche ist etwas vertieft. Als eigentliche Lagerfläche diente demnach nur der äufsere Rand, der deshalb fein bearbeitet war. Durch diese Herstellungsweise der Oberfläche wurde ein besserer Fugenschnitt erzielt. Das im Zentrum der Fläche befindliche Loch war zur Aufnahme einer Füllung von Zedernholz bestimmt; in der Mitte der Füllung war ein cylindrischer Pflock befestigt, der in die entsprechende Holzfüllung der darüberliegenden Trommel eingriff. Der Pflock war

zu schwach, um zum Festhalten der Trommeln aneinander zu dienen; er hatte vielmehr nur den Zweck, während des Baues eine Umdrehung der oberen Trommel behufs genauer Aneinanderpassung der Schnittflächen zu ermöglichen. — Rechts die halbierte oberste Trommel eines Säulenschaftes von unten gesehen. In dem Mittelpunkte der Fläche das viereckige Loch für die erwähnte Holzfüllung. Die Kanneluren treten nicht bis völlig an den untern Rand der Trommel heran, es ist vielmehr eine kleine Rinne freigelassen, um beim Aufsetzen der Trommel ein Abstofsen des Randes zu vermeiden. Denn auf dieser obersten Trommel wurde ebenso wie auf der untersten die Kannelierung vor der Zusammensetzung der Säule hergestellt, während sie am übrigen Schafte erst nach der Aufrichtung derselben ausgeführt wurde.

4. Römischer Legionssoldat Kalk bereitend. Von der Trajansäule, vgl. **39**, 1.

5. 7. Das Eigentümliche dieser Technik besteht darin, dafs Terrakottaplatten zur Verkleidung steinerner Gebälkteile verwendet und an dieselben angenagelt sind. Dieser seltsame Gebrauch wurde in der Übergangszeit vom Holzbau zum Steinbau hauptsächlich in Sizilien geübt und findet nur darin seine Erklärung, dafs man aus alter Gewohnheit die Verkleidung, welche man von jeher bei Holzbauten angewendet hatte, noch einige Zeit für den Steinbau beibehielt, trotzdem sie bei dieser neuen Bauweise durchaus zwecklos war.

6. Die Darstellung soll den engen Zusammenhang verdeutlichen, der zwischen der Holzarchitektur und der ältesten griechischen Steinarchitektur, der des dorischen Stils, besteht.

4. Kultus.

Die Kultgebräuche waren der einzige feststehende Bestandteil der antiken Religion. Der Teil der letzteren, welcher dem Hauptinhalte des dogmatischen Lehrgebäudes anderer Religionen entsprechen würde, die Kunde von dem Wesen der Götter, die Erzählungen von ihren Thaten und Schicksalen, war bei dem Mangel heiliger Bücher oder feststehender mündlicher Überlieferung in beständigem Flusse begriffen. Die vereinzelten Bemühungen der priesterlichen Traditionen, hier und dort den Kern eines Mythos rein zu erhalten, waren von geringem Erfolge begleitet. Jedes neue Geschlecht nahm für sich das Recht in Anspruch, die von den Vätern überkommenen Sagen umzugestalten, jeder Dichter hielt es für seine Aufgabe, sie nach der sittlichen oder poetischen Seite hin weiterzubilden. Die Formen der Gottesverehrung dagegen blieben durch die Jahrhunderte hindurch die gleichen. Glauben durfte man von den Göttern, was man wollte, im Verhalten gegen sie aber war keine Abweichung von den überlieferten Gebräuchen gestattet. Die unbedeutendste Verletzung einer rituellen Satzung wurde mit den strengsten Strafen geahndet,

während Freidenkerei nur dann einer Verfolgung ausgesetzt war, wenn sie sich bis zur Bekämpfung des bestehenden Göttersystems überhaupt verstieg und somit in ihren Folgen auch zur Aufhebung der Götterverehrung führen mufste. Betrachtete es der Staat als seine unabweisbare Pflicht, für Aufrechterhaltung der Kultusgebräuche im allgemeinen zu sorgen, so war es Aufgabe der Priester, deren Würde vielfach mit der Kenntnis der ungeschriebenen Kultsatzungen in einzelnen Familien erblich war, die Beobachtung aller besonderen Zeremonien, wie sie für den Dienst der verschiedenen Gottheiten in Geltung waren, zu überwachen.

Die Verehrung des Gottes war in der Regel an einen bestimmten Ort gebunden. Zwar konnte der Andächtige die Hände zum Gebet erheben oder auch ein Opfer darbringen, wo ihn immer das Bedürfnis überkam, der Gottheit nahe zu treten. Denn der Glaube an die Allgegenwart der Götter war den Alten keineswegs völlig fremd. Aber sobald die Verehrung eine feierlichere Form annehmen sollte, entstand von selbst die Forderung, einen Ort aufzusuchen, an welchem die Gegenwart des Gottes in besonderer Weise zu haften schien. Dies war bald ein Gegenstand der Natur, in welchem sich göttliches Walten sichtbar zeigte, bald ein Stück Landes, welches das Volk aus dem Gemeindegute als dauernden Besitz wie als Wohnstätte für die Gottheit in derselben Weise ausgeschieden hatte, wie es dem Fürsten ein Krongut, ein Temenos, überwies.

In allem, was die Natur an schönen und erhabenen Erscheinungen dem menschlichen Auge darbot, war der fromme Sinn der Alten, insbesondere der der phantasiereichen Griechen geneigt, göttliches Walten zu erkennen und zu verehren. So schien ihm die ganze Natur mit anbetungswürdigen Gebilden belebt. Das Meer, Seen,

Quellen und Flüsse, Haine und einzelne Bäume, Berghöhen und Grotten luden zur Andacht ein, indem sie entweder selbst wie göttliche Wesen erschienen oder doch die Nähe und das Walten solcher verrieten. Eine bedeutende Rolle, wenn auch in geschichtlicher Zeit weniger im staatlichen als im privaten Gottesdienste, spielt die Verehrung der Bäume, die ja in mannigfaltiger Beziehung zum Leben, insbesondere zu dem des Naturmenschen stehen und die den für jede Formenschönheit so empfänglichen Sinn des Griechen auch durch den plastischen Reiz des Wuchses erfreuen mufsten. Auch für die bildende Kunst waren die heiligen Bäume ein willkommener Gegenstand der Darstellung, weshalb uns diese in der mannigfaltigsten Ausrüstung auf Bildwerken begegnen. Bald ist ihr heiliger Charakter nur durch eine an einen Zweig aufgehängte Binde oder durch Klangbleche bezeichnet, die bei dem Wehen des Windes ertönen sollten; bald ist ihnen aufserdem ein Opferaltar zur Seite gestellt (**12**, 3), oder zur Andeutung des Tempels ist ein thorartiger Überbau errichtet, der ihnen zugleich als Stütze dient (**11**, 14; **65**, 12), oder auch eine Säule, welche denselben doppelten Zweck verfolgt (**17**, 12); bald auch sind mehrere solche Bäume in phantastischer Weise mit verschiedenen Kultgerätschaften zu einem Ganzen vereinigt (**14**, 11).

Wollte man in volkreichen Ortschaften einer Gottheit ein Heiligtum errichten, so war es in den seltensten Fällen möglich, sie gewissermafsen in der Natur aufzusuchen, indem man einen Platz ausfindig machte, der der Eigentümlichkeit ihres Waltens gerecht wurde, wie wenn die Bewohner einer Seestadt dem Poseidon eine Stätte der Verehrung am Meeresstrande gründeten oder für den Dienst des Berggottes Pan sich eine Grotte (**11**, 4), für den der Nymphen ein Bach im Innern der Stadt dar-

bot. In der Regel mufsten für die Wahl des Heiligtumes in grofsen Städten andere Rücksichten mafsgebend sein. So gebührte naturgemäfs den angesehensten, städteschützenden Gottheiten ein Platz auf der Burg, falls eine solche vorhanden war (**13**, 3), oder doch wenigstens am Markte, dem Mittelpunkte des Verkehrs.

Der geheiligte Bezirk diente als Versammlungsplatz für die Andächtigen, sowie häufig auch zum Anpflanzen von der Gottheit geheiligten Bäumen, deren Holz für das Anzünden der Opferfeuer unentbehrlich war. Als hauptsächlichstes Erfordernis aber für den Kultus ist der Opferaltar anzusehen. In früheren Zeiten mag derselbe für den jedesmaligen Gebrauch meist aus Rasenstücken oder Erde aufgebaut worden sein, eine Sitte, die sich wenigstens im römischen Kultus für gewisse Opfer, namentlich bei den Festen ländlicher Gottheiten dauernd erhalten hat.

In späterer Zeit finden wir statt dessen einen festen steinernen Bau oder aber, wie beim altehrwürdigen Zeuskult in Olympia (**12**, 1) und bei dem zu Pergamon (**15**, 2), einen aus der Asche der verbrannten Opfertiere gebildeten Altar. Alle diese Altäre fanden ihren Platz im Freien, damit der Opferrauch ungehindert zum Himmel aufwirbeln konnte. Sie stehen deshalb, falls die heilige Stätte auch einen Tempel trägt, aufserhalb desselben und zwar meist in der Längsachse des Gebäudes, so dafs das Auge des Gottes vom Innern aus das Opferfeuer sehen konnte (**17**, 2, 4; vgl. **11**, 2). Im Tempelhause selbst fanden nur Altäre Aufstellung, die für unblutige Opfer oder aber für das Verbrennen von Weihrauch bestimmt waren.

Die für sinnliche Eindrücke jeder Art in hohem Grade empfänglichen Griechen fühlten frühzeitig das Bedürfnis, die Gottheit selbst in ihrem Bilde an den

heiligen Stätten gegenwärtig zu wissen. Dagegen vermochte die Religion der nüchternen Römer ihren wesenlosen Gottesbegriffen ebenso wenig durch mythische Erzählungen wie durch bildliche Darstellungen einen reicheren Inhalt zu geben; erst als unter Begünstigung der wahrscheinlich selbst aus Griechenland stammenden Tarquinier die religiösen Vorstellungen dieses Landes in Rom eindrangen, belebten sich auch die Tempel mancher römischen Gottheit mit Kultusbildern.

Die im Orient heimische Anbetung heiliger Steine, der sogenannten Baetylia (Beth-el, die Wohnung des Gottes, nennt in der Genesis Jakob den Stein, auf dem er ruht, als er die Himmelsleiter sieht), die meist als vom Himmel gefallen angesehen wurden, waren auch dem griechischen Kulte nicht völlig fremd. Hier und da wurden sie sogar in Tempeln verehrt und pflegten, ohne dafs man ihre rohe, meist konische Form änderte, die Stelle des Götterbildes zu vertreten (**11**, 12). Viel häufiger aber begegnen uns aus dem Holze heiliger Bäume gebildete göttliche Symbole. War nämlich ein solcher Baum verdorrt oder auf andere Weise zu Grunde gegangen, so pflegte man einen Pfahl, einen Balken oder ein Brett aus seinem Holze zu schnitzen und auf diesen Rest die Verehrung zu übertragen. Je älter nun ein derartiges Kultobjekt war, um so mehr scheute man sich, durch gewaltsame Umgestaltung desselben seinen heiligen Charakter zu schädigen. So wurde man denn dem Bedürfnisse, ein in idealeren Formen gehaltenes Götterbild zu besitzen, in der Weise gerecht, dafs man durch blofse Zusätze und Umhüllung mit Gewändern die ursprüngliche Form der menschlichen Gestalt näherte (**11**, 5—11; **14**, 8). In den Fällen, in welchen kein überlieferter Kultgegenstand die Freiheit der Formgebung beschränkte, liefs man doch die Rücksicht auf das Material des Bildes

nicht aus den Augen. So durfte bei Schnitzbildern das Holz nur einer Baumgattung entnommen werden, die in einer gewissen Beziehung zur Gottheit stand. Der Aphrodite fertigte man Bilder aus Myrtenholz, dem Dionysos aus Feigenholz. Als einen Rest aus der Übergangszeit vom rohen Stein- oder Holzsymbol zur ausgebildeten Statue haben wir vielleicht die zu allen Zeiten, insbesondere für Hermes selbst und für Dionysos üblich gebliebene sogenannte Hermenform des Götterbildes zu betrachten (**13**, 7, 8; **16**, 8). Diese Form eignete sich infolge des geradlinigen Abschlusses vorzüglich für eine Aufstellung in architektonischer Umgebung und mufste sich anderseits bei dem massenhaften Verbrauche von Bildern gerade dieser beiden Gottheiten behufs Aufstellung in Strafsen und Fluren auch durch die einfache Art ihrer Herstellung empfehlen.

Für das Bild wurde, falls es nicht ganz frei stehen sollte, im Laufe der Zeit als Wohnhaus der Tempel geschaffen. Dieser war selbst keineswegs ein notwendiger Bestandteil eines heiligen Bezirkes (**12**, 11); aber wo er vorhanden war, hatte er ausschliefslich die Bestimmung, das Kultusbild in sich aufzunehmen. Ein Tempel ohne Götterbild war nach griechischer Religionsanschauung ein Unding. Als Versammlungsort der Gemeinde sind zu keiner Zeit die Tempel benutzt worden. Wäre dies ihre Bestimmung gewesen, so hätten sie in gröfseren Ortschaften für eine ungeheure Volksmasse Raum bieten müssen, da die heiligen Feste der Alten nicht einen allgemeinen religiösen Charakter trugen, der es dem Volke erlaubt hätte, sich in die verschiedenen Tempel der Stadt zu zerstreuen, sondern immer nur einem bestimmten Gotte galten und deshalb in einem einzigen Heiligtume gefeiert wurden. Der Tempel bestand in der Regel aus dem einfachen länglich-viereckigen Raume der Cella,

in welchem das Kultusbild stand. Säulen, ursprünglich aus Holz (zu **12**, 1), später aus Marmor oder wohlfeileren Steinarten, stützten in gröfserer oder geringerer Anzahl das Dach. Runde Tempel finden sich nur vereinzelt und in späterer Zeit. Bei gröfseren Tempeln finden wir hinter der eigentlichen Cella meist noch einen kleineren Raum, welcher zur Aufnahme von Weihgeschenken, kostbaren Tempelgeräten und sonstiger wertvoller Habe diente. Auch war bei gröfseren Bauten, welche zehn Säulen in der Front hatten, nach der Angabe des römischen Architekten Vitruv zum Behufe der Beleuchtung eine Öffnung im Dache freigelassen (zu **10**, 1). In der Regel aber erhielt der Tempel sein Licht nur durch die Eingangsthüre. An dem Hauptfeste des Gottes, das schon am frühen Morgen das Volk vor seinem Heiligtume versammelte, warf die aufgehende Sonne ihr volles Licht durch die geöffnete grofse Tempelthüre hindurch auf das im Hintergrunde des Raumes befindliche Götterbild. Denn, wie nach neueren Forschungen bestimmt anzunehmen ist, waren die griechischen Tempel mit ihrer Eingangsseite nicht nur im allgemeinen nach Osten gerichtet, sondern genau nach dem Punkte, an welchem gerade am Hauptfesttage des Gottes die Sonne sich über den Horizont erhob. In Rom legte man in alter Zeit die Eingangsthüre wohl im Anschlufs an den Ritus der bilderlosen Zeit nach Westen zu, damit der Priester, der das Gesicht beim Opfern dem Tempel zuwandte, in die aufgehende Sonne blickte; in späterer Zeit dagegen machte sich auch in bezug auf Tempelorientierung griechischer Einflufs geltend.

Die Behütung des Tempels und die Sorge für die gewissenhafte Einhaltung des Rituals bei allen heiligen Handlungen lag den Priestern ob; sie waren zugleich Vermittler zwischen der Gemeinde, die dem

Gotte ihre Verehrung bezeigte, und diesem selbst, insofern sie die Opfer im Namen der Gemeinde vollzogen und das übliche Gebet sprachen. Kenntnis des Rituals war demnach für einen Priester das wichtigste Erfordernis, welchem am besten in den Fällen Rechnung getragen war, in welchen dieses Wissen mit dem Amte selbst in der Familie forterbte. Da aber häufig die Vorschriften wenig verwickelt waren, so dafs sie ein jeder leicht erlernen konnte, war vielfach eine Wahl des Priesters, ja sogar eine Ernennung durch das Los Gebrauch. Körperliche Gebrechen jedoch oder unsittlicher Lebenswandel schlossen unter allen Umständen von der Bekleidung des heiligen Amtes aus.

Während der Priester an den Tempel gebunden ist und den Kult des einzelnen Gottes, der in demselben verehrt wird, zu beaufsichtigen hat, ist der griechische Weissager nicht nur von einer solchen Beschränkung frei, sondern gehört in der Regel überhaupt nicht zu den im geordneten, öffentlichen Dienste stehenden gottesdienstlichen Beamten. Er beanspruchte wenigstens in den homerischen Zeiten nicht den Glauben, dafs er in bevorzugter Beziehung zur Gottheit stehe, sondern galt nur als Träger einer erlernten, oft von seinen Vorfahren ihm überlieferten Kunst, die ihn befähigte, die von der Gottheit dem Menschen geschickten Vorzeichen richtig zu deuten. Bis zu einem gewissen Grade war zwar auch der Laie in das System der Zeichendeutung eingeweiht, wie denn jedermann der wichtigste Grundsatz dieser Lehre bekannt war, wonach alle Vorzeichen, mochten sie im Fluge eines Vogels, in einer Himmelserscheinung oder in einem bedeutungsvollen Worte bestehen, sobald sie in der Richtung nach Sonnenaufgang wahrgenommen wurden, als günstig, im entgegengesetzten Falle aber, wenn sie in der Gegend nach Abend zu eintraten, als

ungünstig zu betrachten waren. Über andere Fragen, wie darüber, ob ein Vorkommnis überhaupt die Kraft eines Vorzeichens habe, oder welcher Art das aus dem Zeichen zu erschliefsende Ereignis sei, mufste häufig der Kundige befragt werden. In homerischer Zeit treten unter den Vorzeichen Vogelflug und Blitzerscheinung als die bedeutungsvollsten hervor, während später bei den Griechen und Römern unter allen Arten der Zeichendeutung das gröfste Ansehen die aus Etrurien oder dem Orient eingeführte Kunst der Eingeweideschau gewann, welche beim Opfer Lage und Beschaffenheit der Eingeweide des geschlachteten Tieres prüfte und daraus zu erkennen suchte, ob das Opfer der Gottheit genehm sei (17, 3).

Von ganz anderer Art war die in nachhomerischer Zeit in Griechenland auftretende, mit dem apollinischen Dienste in engem Zusammenhange stehende Form der Weissagung, bei welcher der Mensch als willenloses Werkzeug der Gottheit von dieser zu unmittelbarer Erkenntnis des Zukünftigen begeistert wird. Hier ist ein dem Wahnsinne vergleichbarer Zustand geistiger Erregung Voraussetzung. Dieser wurde bekanntlich an der berühmtesten Stätte solcher Weissagung, zu Delphi, durch den aus einem Erdspalt hervorsteigenden Dampf hervorgerufen, welchen die Priesterin, die Pythia, einatmete. Ihre den Laien unverständlichen Sprüche wurden von den Priestern des Gottes gedeutet und so den Befragenden übermittelt.

Bei den Römern, deren nüchterner Sinn die zweite Form der Seherkunst nicht aufkommen liefs, bildeten anderseits Zeichendeuter seit den ältesten Zeiten einen untrennbaren Bestandteil des staatlich geordneten Priesterwesens. Sie waren unter dem Namen der Auguren zu einer Genossenschaft vereinigt, die nach althergebrachten, sehr verwickelten Grundsätzen hauptsächlich aus Blitz-

zeichen und dem Fluge oder Geschrei der Vögel den Willen der Gottheit zu erkunden suchte. Sobald eine öffentliche Handlung von gröfserer Wichtigkeit vorzunehmen war, begab sich der Beamte, dem sie oblag, mit einem Augur um Mitternacht oder doch vor Tagesanbruch an einen zur Beobachtung geeigneten Ort und wartete, bis ein bestimmtes, vorher genanntes Vogel- oder Blitzzeichen sich einstellte. Es wurde beim Beginn der Beobachtung ein umgrenzter, als Templum bezeichneter Raum angenommen, innerhalb dessen die Zeichen als bedeutsam zu betrachten seien. Handelte es sich um Blitzzeichen, so galt der gesamte Himmel als Templum (**19**, 15). Der Blick des Augurs war in diesem Falle nach Süden gerichtet. Bei der viel häufiger geübten Vogelschau wurde eine Art Luft-Templum angenommen, der Standpunkt des Augurs war in der Regel ein seit alter Zeit hierfür geweihter Platz auf dem Kapitol, und als Templum galt bei dieser Art der Beobachtung ein nach Osten sich erstreckender, von der Stadtgrenze umschlossener und am entgegengesetzten Punkte durch zwei bestimmte, offenbar hochstehende Bäume begrenzter Raum. Mit dem Krummstabe (**19**, 8, 14) wurden die Grenzen des Templum fixiert, und sobald ein Zeichen eintrat, die Richtung, in welcher es erschien, festgestellt. Bei manchen Vögeln war nur der Flug, bei andern nur die Stimme, bei noch andern beides bedeutsam. Richtung, Höhe und Art des Fluges, sowie Häufigkeit und Klang des Geschreies waren genau zu beobachten. Zeigte sich an Stelle des erwarteten Vogelzeichens oder neben demselben ein Blitzzeichen, so galt dieses unter allen Umständen als das wirksamere. Da die Luft-Templa an bestimmte, geweihte Orte der Hauptstadt gebunden waren, so konnte im Kriegslager keine Vogelschau im gewöhnlichen Sinne vorgenommen werden. Zum Ersatz nahm man in Kä-

figen heilige Hühner mit ins Feld, aus deren Benehmen beim Fressen der Augur den Willen der Gottheit zu erkunden suchte (**19**, 13, 14).

Im übrigen begegnet uns im Gegensatze zu den einfachen Einrichtungen des griechischen Priesterwesens in Rom ein verwickelter Organismus von Priesterschaften. Der grundlegende Gedanke der gesamten griechischen Priestereinrichtungen, dafs jeder Tempel für sich eines besonderen Hüters bedarf, findet sich in Rom nicht durchgeführt, vielmehr steht hier die überwiegende Mehrzahl aller Tempel unter der Gesamtverwaltung eines einzigen Priesterkollegiums, der Priesterschaft der Pontifices, während unter den wichtigeren Kulten nur drei, die des Jupiter, des Mars und des Quirinus, ihre besonderen Priester in den Flamines majores (**19**, 1, 2) haben. Der Dienst dieser Kultbeamten, der sehr strengen Vorschriften unterworfen war, hatte sich offenbar aus dem alten Hausgottesdienste entwickelt. Nicht der Flamen, sondern die Familie desselben vollzog die Opfer. Als ob der Priester allein nur im stande wäre, die Männer der Gemeinde bei gottesdienstlichen Handlungen zu vertreten, mufsten auch dessen Frau und Kinder gewissermafsen im Namen der Bürgerinnen und Bürgerskinder an der Feier teilnehmen. Die Dienstleistung insbesondere der Frau schien für den Flamen so unentbehrlich, dafs in dem Falle ihres Todes der Gatte sein Priesteramt niederlegen mufste. Für die Priesterkinder konnten indes Sohn oder Tochter aus anderen Familien, vorausgesetzt dafs ihnen noch beide Eltern lebten, als Opfergehilfen, Camilli oder Camillae, eintreten (**17**, 1, 6; **19**, 1, 5). Eine ähnliche Übertragung von Gebräuchen des Familienlebens auf den öffentlichen Gottesdienst erkennen wir in dem Priestertume der sechs Vestalinnen; sie sind gewissermafsen die Hausfrauen des Staates, indem sie das heilige Herdfeuer

im Tempel der Vesta zu hüten haben, wie die Bürgersfrau das Herdfeuer des Hauses. Im Anklange an den alten Familienkult bereiten sie zu Opferzwecken die einfachsten Nahrungsmittel. Sobald sie vom obersten Priester für ihr Amt bestimmt sind, scheiden sie von dem bürgerlichen Leben aus, um sich ganz dem Dienste des Staatsherdes zu widmen. Sie leben in klösterlicher Abgeschlossenheit und dürfen sich nicht verehelichen, denn durch ihren Beruf gehören sie gewissermafsen bereits dem Stande der Hausfrauen an; weshalb sie denn auch die äufseren Abzeichen der jungen römischen Hausfrau tragen (**19**, 10—12).

In der Gestaltung des Hausgottesdienstes im engeren Sinne fand die Innerlichkeit und strenge Geschlossenheit des römischen Familienlebens ihren schärfsten Ausdruck. Zwar fehlte es auch in den Räumen des griechischen Privathauses nicht an Altären und Kapellen, welche die Mitglieder der Familie zu gemeinsamen Opfern vereinigten, indem der Hausherr als Priester die gottesdienstliche Handlung leitete. Aber die Götter, denen diese Verehrung galt, waren, wenn wir von der auch in Italien angebeteten Göttin des Herdfeuers absehen, entweder die allgemeinen Volksgottheiten, die nur durch besondere Beinamen in Beziehung zu Haus und Familie gesetzt wurden, wie es denn einen Zeus des Hofes, einen Zeus des Herdes, einen Zeus des Besitztums und wenigstens in Athen einen Apollo als Schutzgott des Geschlechtes gab. Oder aber es waren Götter, welchen der Besitzer des Hauses, weil sie schon Schutzgeister seiner Ahnen gewesen, oder auf Grund seiner Stellung in der bürgerlichen Gesellschaft oder auch infolge persönlicher Schicksale besondere Verehrung schuldig zu sein glaubte. Diesen Hausgottheiten im weiteren Sinne entsprachen die Penaten des italischen Hauses. Daneben aber bildete die das streng ge-

schlossene Familienleben eifrig pflegende Eigenart des römischen Volkes die Vorstellung eigener Schutzgottheiten des Hauses und der Familie aus, die unter den Namen des Genius familiaris und der beiden Laren (compitales) in jedem frommen Hause eine regelmäfsige Verehrung fanden. Der erstere (**18**, 1), auch der Lar familiaris genannt, galt für den Geist des Ahnherrn der Familie, von dem man erwartete, dafs er für alle Zukunft als Schutzgeist für die Erhaltung derselben wirken werde. Zu ihm gesellten sich die zwei Lares compitales, ursprünglich die heiteren Schutzgötter sich kreuzender Strafsen (**18**, 4, 7), welche die Bewohner des Stadtteiles oder die Nachbarn überhaupt an diesen Mittelpunkten des Verkehres alljährlich durch ein mit fröhlichen Gelagen verbundenes Fest zu feiern pflegten. Als dann aus den Schutzheiligen des Stadtviertels die Schutzgeister des Hauses wurden, behielt man sowohl die Zweizahl der Gottheiten, die sich auf die Zweizahl der zu beschützenden Strafsen bezogen hatte, als auch den heiteren Charakter ihrer bildlichen Darstellungen bei, der an die fröhliche Ausgelassenheit jener Volksfeste erinnerte. Mit einem kurzen Untergewande bekleidet, das leichte Mäntelchen anmutig über die Schulter geworfen, in der einen hoch erhobenen Hand das gefüllte Trinkhorn, in der anderen das kleine Trinkeimerchen, die Situla, scheinen sie in heiterer Tanzbewegung begriffen (**17**, 9; **18**, 4, 6) und bilden so einen wirksamen Gegensatz zu dem ernsten, langgewandeten, mit verhülltem Haupte opfernden Genius familiaris, der in den bildlichen Darstellungen der Hausgötter seinen Platz in der Regel in ihrer Mitte findet (**18**, 6). Ihnen als den Bringern fröhlichen Gedeihens im Hause wurde täglich ein Teil der Mahlzeit nebst dem unentbehrlichen Salze dargebracht, eine Sitte, die sich bis in die letzte Zeit des Heidentumes erhielt, während

der Kult der guten Geister der Kreuzwege, seitdem mit der Abnahme der Sefshaftigkeit der Bevölkerung das Band nachbarlicher Freundschaft geschwunden war, mehr und mehr vernachlässigt wurde und sicher in völlige Vergessenheit geraten wäre, wenn er nicht durch kaiserliche Verordnungen eine künstliche Auffrischung erfahren hätte.

Was nun die Formen betrifft, in denen der Mensch der Gottheit seine Verehrung erweist, so ist die des stillen oder lauten Gebetes zugleich die einfachste und die häufigste. Am frühen Morgen, am Abend und bei der Hauptmahlzeit wurde es von den Frommen regelmäfsig geübt, und die religiösen Feste, sowie die Wechselfälle des eigenen Schicksals gaben ja auch aufserdem mannigfaltige Veranlassung, auf diesem Wege zur Gottheit in Beziehung zu treten. Der Andächtige spricht die Worte des Gebetes in aufgerichteter Stellung, indem er den Blick und die Hände nach der Richtung wendet, wo er den Sitz der Gottheit vermutet. So hebt er die Arme hoch empor, wenn er zu den Göttern des Olymp betet (vgl. **20**, 1), während er sie nach vorwärts streckt, wenn er sich an einen Gott des Meeres wendet. Die innere Handfläche ist im ersteren Falle in der Regel nach oben gekehrt, als wollte der Bittende eine aus dem Reiche der Götter herabkommende Gabe entgegennehmen. Indes war dies keine vom Ritus vorgeschriebene Haltung, vielmehr drücken die Hände auch beim Gebet mit der lebendigen Gebärdensprache, die dem Südländer eigen ist, eben die Empfindung aus, welche gerade das Herz des Andächtigen bewegt (**37**, 1). Ein Falten der Hände jedoch war im Altertume bei keinerlei Form der Gottesverehrung üblich, vielmehr schrieb man dieser Gebärde eine üble Vorbedeutung zu, insofern sie als das Zeichen eines gehemmten Erfolges oder Fortschrittes angesehen

wurde. Mit einer weniger ausdrucksvollen Haltung der Arme als bei dem Gebete, welches unmittelbar und in feierlicher Weise an die Gottheit gerichtet ist, bezeigte man seine Andacht einem Götterbilde oder einem Altare. In diesem Falle galt als leichteste Form der Verehrung die Bewegung der rechten Hand mit geschlossenen Fingern nach dem Munde zu, also das Zuwerfen einer Kufshand. Der Fromme ging nicht leicht an dem Standbilde einer Gottheit, an einem heiligen Baume oder sonst einem geweihten Gegenstande vorüber, ohne wenigstens durch einen solchen Grufs seiner Verehrung Ausdruck zu geben (**14**, 3; vgl. **96**, 2). Eine feierlichere Form der Andacht gegenüber einem Götterbilde bestand darin, dafs man den einen Oberarm erhob, wobei man die Hand mehr oder weniger nach aufsen kehrte und wohl auch den Körper ein wenig nach vorn beugte. (Vign. 1; Taf. **15**, 6; vgl. **15**, 1; **16**, 7.) Auch diese Haltung war offenbar dem Leben entlehnt, denn wir sehen auf bildlichen Darstellungen dieselbe Gebärde bei Hilfsbedürftigen, die mit ehrerbietiger Bitte vor einen weltlichen Machthaber hintreten (**36**, 1).

Das Gebet trägt seiner Natur nach den Charakter der Bitte an sich, denn das Gefühl der Hilfsbedürftigkeit ist es, welches am häufigsten den Frommen in dieser Verehrungsform der Gottheit sich nahen läfst, mag es aus der Bedrängnis durch augenblickliche Not oder aus dem allgemeinen Bewufstsein der menschlichen Schwäche entspringen. Als ein echtes Bittgebet erscheint denn auch jenes Mustergebet, welches ein alter Philosoph mit folgendem Wortlaute zu halten empfahl: „Zeus unser Herr! gieb uns das Gute, ob wir dich darum bitten oder nicht; was aber übel ist, das halte von uns fern, auch wenn wir dich darum bitten.“ Dem Gefühle dankbarer Verpflichtung für erwiesene Wohlthaten pflegt dagegen

der Fromme nicht sowohl durch ein Gebet als durch die Aufstellung eines Weihgeschenkes Ausdruck zu verleihen.

Oft war ein solches zuvor in bedrängter Lage der Gottheit gelobt worden, so dafs die Einlösung des gegebenen Versprechens auch ohne das Gefühl der Dankbarkeit erfolgen konnte; aber gewifs eben so oft erfolgte die Schenkung ohne vorausgegangene Verpflichtung aus freiem Antriebe nach Erreichung eines erwünschten Zieles. Insbesondere bei den Griechen erfreute sich die Sitte, den Göttern Weihgaben zu bringen, einer aufserordentlichen Verbreitung. War doch die grofse Masse aller Gegenstände, die sich in einem heiligen Bezirke befanden, durch freiwillige Schenkungen dahin gekommen. Auch die bescheidene Gabe des armen Mannes, selbst wenn sie keineswegs zur Verschönerung des Heiligtums beitrug, wurde vom Gotte nicht verschmäht. Der Handwerker weihte das Werkzeug, das ihm gedient hatte, der Bauer den Pflug, der ihm Segen gebracht, der Wanderer wohl auch sein Bündel, wenn er glücklich ans Ziel gelangt war (**14**, 11?); der Genesene legte dankbar ein wenn auch noch so bescheidenes Abbild des Körperteiles, an welchem die Krankheit gehaftet hatte, im Tempel nieder (**15**, 7—13). Noch zahlreicher aber waren diejenigen Weihgaben, die nicht blofs bestimmt waren, die Gottheit zu ehren, sondern auch dem Heiligtume als wirklicher Schmuck zu dienen, von dem schlichten Kranze oder der heiligen Binde (**13**, 7), womit in stiller Feier das Götterbild umwunden wird, bis zu dem Prachtgewande, das ihm in feierlichem Zuge die ganze Stadt darbringt (**14**, 9); von dem kleinen Bildtäfelchen (**15**, 20; **55**, 7) oder der schlichten Thonplatte (**15**, 19), die die rohe Darstellung der Gottheit trägt, bis zu dem ehernen Riesenstandbilde, das im Auftrage der Gemeinde aus der Beute eines gewaltigen Sieges von einem Phidias gebildet wurde

(13, 3). Oft reichte der ursprüngliche, für solche Zeichen frommer Gesinnung bestimmte Raum nicht aus, um die Gaben zu fassen, die von allen Seiten zuströmten. An den von allen Griechen hochverehrten Kultplätzen von Delphi und Olympia errichteten einzelne Städte besondere Gebäude zur Aufnahme von Weihgeschenken, die von ihren Bürgern dorthin gestiftet wurden (12, 1), und in Athen bildeten die ehernen Dreifüfse, die von den Siegern in musischen Wettkämpfen dem Dionysos geweiht waren, mit ihren kostbaren Unterbauten eine eigene Strafse (vgl. Taf. 25). Auch die Tempelgebäude selbst und die heiligen Bezirke, in denen sie stehen, sind zu einem nicht geringen Teile aus Anlafs eines bestimmten glücklichen Ereignisses als Dankesgaben von dem Stifter geweiht worden.

Eine Mittelstellung zwischen dem Gebete und dem Weihgeschenke nimmt die wichtigste Form der Gottesverehrung, das Opfer, ein, insofern es bald zur Bekräftigung einer Bitte dargebracht wird, bald aber auch der Ausdruck einer dankbaren Gesinnung ist. Was im Opfer der Gottheit dargeboten wird, ist nicht, wie das Weihgeschenk, zu dauerndem Besitze, sondern zu einem vorübergehenden Genusse bestimmt. Deshalb wird es auf dem Feuer des Altars oder des heiligen Herdes verbrannt, denn die Kraft der Lohe allein vermag die Opfergabe den Göttern des Olymps zu vermitteln, denen der aufwirbelnde Opferduft als das äufsere Zeichen menschlicher Verehrung willkommen ist. Bei Trankopfern ist es jedoch erlaubt, wenn das Ausgiefsen auf das geweihte Feuer aus irgend welchen Gründen unthunlich ist, die zu spendende Flüssigkeit auf den Erdboden fliefsen zu lassen, auch wenn sie für die Götter des Himmels bestimmt ist, während sonst alle Darbringungen, die man der Erde anvertraut, als den unterirdischen Gottheiten geweiht betrachtet werden.

Es ist keineswegs gleichgültig, welche Art des Opfers dem einzelnen Gotte dargebracht wird. Die Kenntnis davon, welche Opferspeise oder welcher Opfertrank einer Gottheit am angenehmsten ist, zu welchen Zeiten die Darbringung zu erfolgen hat und welche heilige Gebräuche dabei zu beobachten sind, bildet einen wesentlichen Bestandteil der priesterlichen Wissenschaft. Mancher Gottheit sind nur unblutige Opfer willkommen, also die Früchte des Feldes oder der Bäume, besonders die Erstlinge der Jahresernte; aber bei weitem den meisten Göttern werden Tieropfer veranstaltet, welche mit einer Darbringung von Früchten aller Art, besonders aber von der bei den Griechen unvermengten, bei den Römern aber mit Salz zubereiteten Opfergerste verbunden zu sein pflegen. Unter den Tieren sind es namentlich die gezähmten Herdentiere, Rinder, Schafe, Ziegen und Schweine, welche zum Opfer sich eignen (**12**, 10; **15**, 1; **16**, 8; **17**, 1, 3 u. a.). Nur vereinzelt finden wir auch andere Tiere zugelassen, wie Wildpret für ein Opfer der Jagdgöttin (vgl. **14**, 4). Diese Beschränkung mag aus einer Zeit stammen, in welcher man, wie wir es bei den homerischen Helden sehen, nur im Falle der Not sich zum Genufs von anderem Fleische als dem der erwähnten Haustiere entschlofs. Denn menschliche Mahlzeit und göttliches Opfer hat die Sitte der Alten von jeher in enge Beziehung zu einander gesetzt. Das Tier wird zwar als solches der Gottheit geschenkt; diese seine Bestimmung wird sinnbildlich durch mancherlei Opferhandlungen, wie Bekränzung desselben und Behängung mit heiligen Binden, Bewerfen mit Opfergerste, auch durch das Abschneiden der Stirnhaare, die ins Opferfeuer geworfen werden, sowie durch Besprengung des Altars mit dem ersten Blute des getöteten Tieres zum Ausdruck gebracht; aber nur ein Teil desselben wird wirklich ver-

brannt, in der Regel die in Fett eingehüllten Schenkelstücke (vgl. **16**, 8), die regelmässig auch bei den Tieropfern der Ägypter für diesen Zweck bestimmt wurden, sowie wenigstens in homerischer Zeit die Zungen. Das übrige Fleisch verzehrten die Festgenossen als Gäste des Gottes; es müfste denn sein, dafs das Opfer einer gefürchteten oder verabscheuten Gottheit dargebracht wird, bei der der Mensch nicht Tischgenosse sein mag, wie den Göttern der Stürme oder dem Gotte der Unterwelt, in welchem Falle das ganze Tier verbrannt, verscharrt oder ins Meer geworfen wird.

In homerischer Zeit vollzieht sich das Opfer noch in einfachen Formen. Wenn das Opfertier an den Altar geführt ist, bereiten sich die Festgenossen durch Waschen der Hände auf die Feier vor, dann tritt der Veranstalter des Opfers an das Tier heran, schneidet ein Büschel Stirnhaare ab, wirft es in das Feuer und spricht das Opfergebet. Nun werfen die andern Teilnehmer an der Feier, die sich rings im Kreise aufgestellt haben, die Opfergerste, die sie während des Gebetes in der Hand gehalten hatten, auf das Altarfeuer und auf den Nacken des Opfertieres. Nachdem sodann das letztere getötet ist, werden die Schenkelstücke in das Feuer gelegt und auf dieselben eine Weihespende von mit Wasser gemischtem Weine ausgegossen. Damit schliefst der erste Teil der heiligen Handlung; es folgt die Festmahlzeit. Die spätere Zeit war bestrebt, durch mancherlei Zuthaten die Feier festlicher zu gestalten. In Anknüpfung an den volkstümlichen Baumkultus wurden jetzt die Kränze und die bald mit ihnen verbundenen, bald sie vertretenden heiligen Wollbinden in den Gottesdienst eingeführt. Indem man mit dem Laube derjenigen Baumart, die der gefeierten Gottheit heilig war oder doch zu ihr in Beziehung stand, sich selbst und alles schmückte, was an dem Feste Anteil

zu haben schien, glaubte man mit seiner Umgebung sich unter den Schutz des Gottes zu stellen und zugleich, indem man sich durch diese Umwindung während der Dauer des Festes als der Gottheit geweiht bezeichnete, das feierliche Gepräge der heiligen Handlung zu erhöhen. So wurde denn auch der Tempel selbst mit dem Götterbilde, dem Altare und den Opfergeräten ebenso wie das Opfertier mit Kränzen umwunden oder mit heiligen Wollbinden behängt (**13**, 8; **17**, 2; vgl. **19**, 4 u. a.).

Den Gedanken, dafs der Mensch nur im Zustande innerlicher und äufserlicher Reinheit den Göttern nahe treten durfte, brachte der Ritus schon in homerischer Zeit zum sinnbildlichen Ausdruck, indem er, wie bemerkt, vor Beginn des Opfers das Waschen der Hände anordnete. Ja auch ein Wechsel der Kleidung wird schon in dieser Zeit bei einem feierlichen Gebete vorgenommen. In späterer Zeit pflegte man durch Besprengen vermittelst des Weihwedels (vgl. **16**, 9; **17**, 12; **18**, 9) die sinnbildliche Reinigung auf den ganzen Körper auszudehnen, nachdem man zuvor das zu diesem Zwecke bestimmte, oft aus heiligen Quellen entnommene Wasser durch Eintauchen eines brennenden Scheites vom Altarfeuer einer besonderen Weihe unterzogen hatte. Denn das Element des Feuers besitzt in hervorragendem Sinne eine reinigende und heiligende Kraft; daher denn auch beim Gottesdienste die Verwendung von Fackeln beliebt war, die ebenfalls an dem Altarfeuer angefacht wurden (vgl. **14**, 2, 6, 7, 10; **15**, 18). Auch die Einführung des Räucheropfers gehört erst der nachhomerischen Zeit an. Die ursprüngliche Absicht bei demselben mag die Beseitigung des vom geopferten Fleische sich verbreitenden übeln Brandgeruches gewesen sein. Man warf deshalb wohlriechendes Holz oder auch Weihrauch in die Flamme des Altars. Indessen glaubte man wohl, dafs diese Räucher-

opfer auch an sich den Göttern willkommen seien, weshalb man sie selbst getrennt vom Tieropfer durch Verbrennung in eigenartigen Räucherpfannen, Thymiaterien, (Vign. 1; Taf. **11**, 5, 6; **13**, 4) in Anwendung brachte.

Endlich glaubte der schönheitsliebende Sinn der Griechen der Gottheit eine Darbringung um so angenehmer zu machen, je mehr der Glanz der damit verbundenen Festfeier durch künstlerische Ausstattung gehoben wurde. Die Führung der auserlesenen, festlich geschmückten Opfertiere zur Stätte der Feier bei wichtigeren Opfern gab dem Volke Veranlassung, sich dem Geleite anzuschliefsen, eine Gewohnheit, aus der sich im Laufe der Zeit wohl jene grofsartigen Prozessionen entwickelt haben, in denen die Gemeinde der Gottheit zur Schau brachte, was sie Schönes und Geehrtes besafs. Eine noch bedeutungsvollere Verschönerung erfuhren die Opferfeste dadurch, dafs die musischen Künste sich in den Dienst der Gottesverehrung stellten. Neben das Bittgebet des Priesters trat der Gesang der Gemeinde oder einer auserlesenen Sängerschar, der die Verherrlichung der Gottheit übernahm und, indem er ihre Macht und ihre Thaten dem Volke vorführte, das einzige religiös belehrende Element des griechischen Gottesdienstes bildete. Mit dem Gesange verband sich der Tanz (Vign. 5; Taf. **20**, 2, 4, 6—9). Wie sich aus dieser Vereinigung an den dionysischen Opferfesten die dramatische Dichtung entwickelte, um sich ebenfalls als dienendes Glied der religiösen Feier einzureihen, haben wir bereits oben gesehen. Dazu treten bei anderen Festen noch die gymnischen Wettkämpfe und Wagenrennen, und so entwickelten sich aus dem einst so schlichten Opferritus grofsartige Schaustellungen, die in anmutigem Wechsel tagelang das Volk vom frühen Morgen bis zum Abend an den Stätten der Feier festhielten.

Dem mächtigen Einflusse, den die griechische Bildung auf das römische Leben ausübte, konnte sich die römische Opfersitte nicht vollständig entziehen. Freilich die musischen Künste haben sich niemals einen annähernd so bedeutsamen Platz bei der römischen Festfeier errungen wie bei der griechischen. Wo es altlateinische Gesänge religiösen Inhalts gab, behielten diese ihre ursprüngliche unkünstlerische Form bei und waren weit davon entfernt, Veranlassung zu Fortschritten auf dem Gebiete der musischen Künste zu geben. Auch das Flötenspiel, welches die römischen Opfer wie auch zuweilen die griechischen begleitete (**13**, 8), hatte nach der Auffassung der Römer selbst nicht den Zweck, die Würde der Handlung durch die Weihe der Musik zu erhöhen, sondern nur den, ungehörige, die Handlung störende Worte, die etwa während der Feier gesprochen wurden, zu übertönen. Den Mittelpunkt der nach römischem Ritus gefeierten Opfer bildeten nach wie vor die formelhaften Gebete, deren überlieferten Wortlaut zu ändern man sich aus religiösen Bedenken scheute, so dafs im Laufe der Zeit ihr Inhalt kaum mehr den Priestern, geschweige denn der Menge verständlich war. Beim Sprechen des Gebetes wie überhaupt bei jeder religiösen Handlung verhüllte der römische Priester sein Haupt durch Heraufziehen der Toga (**17**, 1; **19**, 14; vgl. **18**, 1; anders in der kriegerischen Szene **39**, 2), während die Griechen bei Gebet und Opfer das Haupt nur mit dem Kranze bedeckten, zuweilen aber sogar den Oberkörper, wohl um die vom Ritus geforderte Reinheit zu zeigen, möglichst entblöfsten (**25**, 8). Doch fand die Sitte der Bekränzung bei gewissen gottesdienstlichen Handlungen, besonders für die nichtpriesterlichen Festteilnehmer, auch in Rom Verbreitung (**17**, 1; **19**, 1—5). Neben diesen gebräuchlichsten Formen der Gottesver-

ehrung, Gebet, Weihgeschenk und Opfer, begegnen uns schon im frühen Altertume andere, welche teils auf dem Bestreben beruhen, tiefer in das Geheimnis der Beziehungen des Menschen zur Gottheit einzudringen, teils auch auf dem Bewufstsein menschlicher Sündenschuld, welche durch die herkömmlichen Mittel des Kultus keine das Gewissen befreiende Sühnung finden konnte, teils endlich auf der Sehnsucht, über das Fortleben nach dem Tode beruhigende Gewifsheit zu erlangen. Die Befriedigung dieser ernsteren religiösen Bedürfnisse wurde in gewissen Geheimdiensten gesucht, zu welchen unter geheimnisvollen Formen sich vollziehende Weihen, Reinigungen und Kasteiungen den Zugang eröffneten.

Unter diesen Geheimdiensten genossen das gröfste Ansehen die in das Gebäude der attischen Staatsreligion eingefügten eleusinischen Mysterien, welche an die Sage von der in die Unterwelt entrückten und dann wieder an das Licht des Tages zurückkehrenden Tochter der Demeter anknüpfen (**14**, 2). Die Trauer der Göttin über die verlorene und die darauf folgende Freude über die wiedergefundene Tochter, das Leben der letzteren im Hades und dann wieder im Olymp, sowie die Aussendung des Triptolemos, der die Kenntnis des Ackerbaues und damit die Keime edler Gesittung über die Welt verbreitete, waren Momente dieser Sage, die sich wohl dazu eigneten, zu tieferem Nachdenken über das Walten der Götter und die Schicksale der Menschheit anzuregen. Über die Einzelheiten des eleusinischen Geheimdienstes sind wir nur ungenügend unterrichtet, denn es liegt in der Natur der Sache, dafs von Gebräuchen, welche selbst den Nichtgeweihten unter den Zeitgenossen nur oberflächlich bekannt waren, kein zusammenhängendes Bild auf die Nachwelt kommen konnte. Für uns mag es genügen, festzustellen, dafs es sich bei dieser Feier

Bayerische Staatsbibliothek München

nicht sowohl um die Mitteilung gewisser Geheimlehren handelte, als vielmehr darum, in den Andächtigen religiöse Stimmungen zu erwecken, welche geeignet waren, erleuchtend auf seine Gotteserkenntnis und veredelnd auf sein sittliches Verhalten einzuwirken.

Aber auch diese Veranstaltungen, so sehr sie den religiösen Bedürfnissen der Besten im Volke entgegen kamen, vermochten nicht bis zu dem Grade die überlieferten Formen der Gottesverehrung mit neuem Inhalte zu erfüllen, dafs sie bei fortgeschrittener Geistesbildung den Verfall des Volksglaubens hätten aufhalten können. Noch weniger freilich konnte dies erreicht werden durch jenen auf die Schaulust der Menge berechneten, fortwährend gesteigerten äufseren Glanz, mit dem man die Feste der Gottheiten umgab. Gerade inmitten des Festgepränges wurde die ursprüngliche Bedeutung der Kultgebräuche am leichtesten vergessen, und in der Zeit, als die heitere Pracht des Gottesdienstes zu den herrschenden politischen und wirtschaftlichen Zuständen in grellen Widerspruch trat, mufste das echte religiöse Bedürfnis andere Wege zu seiner Befriedigung suchen. Dazu trat die unterwühlende Thätigkeit der philosophischen Forschung. Zwar die ersten wuchtigen Schläge, welche die Philosophie noch vor den Perserkriegen gegen die homerische Götterwelt führte, gingen an der Masse des Volkes spurlos vorüber; aber durch die Dramen des sophistisch gebildeten Euripides, der die tragische Bühne der gesamten griechisch redenden Welt Jahrhunderte lang beherrschte, wurden die Zweifel mitten in das Volk getragen und übten hier eine um so verderblichere Wirkung aus, je besser der Boden durch die politischen Ereignisse vorbereitet war.

Das schwere Elend, welches als Folge unglücklicher Kämpfe Griechenland heimsuchte und im Verluste der

staatlichen Freiheit gipfelte, erschütterte das Vertrauen zu den Göttern, die der Staat als seine Beschützer verehrt hatte, und drückte zugleich die Stimmung des gesamten Volkes auf eine niedere Stufe herab. An die Stelle der freudigen Zuversicht auf die eigene Kraft und auf die dauernde Gunst der Götter traten Hoffnungslosigkeit und Furcht und trieben die Menge teils einem blinden Aberglauben in die Arme, teils führten sie dieselbe fremden und zwar hauptsächlich aus dem Orient kommenden Kulten zu (**15**, 5; **18**, 8, 9), die durch ihr geheimnisvolles Wesen und die in leidenschaftlicher Erregung vollzogene Gottesverehrung einen mächtigen Eindruck auf das Volk ausübten.

Ähnlichen Erscheinungen begegnen wir bei den Römern. Hier hatten die Schrecken der Bürgerkriege, die damit Hand in Hand gehende Zerrüttung des Staatslebens und die fortschreitende Verarmung der nicht bevorzugten Klassen das Volk von der Verehrung der Götter abgewendet, während zugleich die gesteigerte Geistesbildung zur verstandesmäfsigen Erkenntnis der Hohlheit führte, von der die überlieferten religiösen Gebräuche nicht frei waren. Nicht Unfrömmigkeit allein hat die Tempel und heiligen Haine der alten Götter verödet, vielfach war es gerade ein tiefergehendes sittliches Bedürfnis, welches den Frommen an jenen Stätten keine Befriedigung mehr finden liefs. Es fehlte weder in Hellas noch in Rom in jenen Zeiten an Spuren einer gesteigerten religiösen Erregung, die sich durch lebhafte Sektenbildung, Auftreten von Wanderpriestern und Wundermännern (**18**, 8) und durch das Umsichgreifen fanatischer Gebräuche wie der Selbstgeifselung, ja sogar der Selbstverstümmelung äufserte (zu **16**, 9; **18**, 9), durch die man die verlorene Liebe der Gottheit wieder zu gewinnen hoffte.

Zu den am meisten ins Auge fallenden Zeichen der Auflösung des alten Glaubens gehört die Vergötterung von Menschen. Sie knüpft in Griechenland an den uralten Heroenglauben und an die natürliche Heiligkeit der Gräber, in Rom an die Verehrung der Geister Verstorbener (der Manen) und des Genius an und trat nur wenig aus dem Rahmen der ursprünglichen religiösen Vorstellungen heraus, so lange sie sich auf Verstorbene beschränkte (**15**, 17; **96**, 2). Aber in späterer Zeit werden bekanntlich auch Lebende, besonders die römischen Kaiser als Götter verehrt.

---

11. Tafel und Vign. 1, 5.

Vign. 1. Ein Totenopfer. Von links treten drei Männer mit Opfermessern, die Linke zum Gebet erhoben, an den Altar heran. Von der anderen Seite wird durch drei andere Männer das Opfertier geführt. Der dritte erhebt die Rechte zum Gebet. Auf dem Altare die brennenden Holzscheite und eine Räucherpfanne. Der rechts vom Altare auf dem Boden stehende Gegenstand ist vielleicht ein Schlauch, der den zum Opfer gehörigen Libationswein enthält. In dem links dargestellten Zweige hat man die Andeutung einer Cypresse erkennen wollen. Der Sarkophag befindet sich gegenwärtig im Louvre.

Vign. 5. Kulttanz von Flötenmusik begleitet. Rechts und links sind heilige Binden aufgehängt.

1. 2. 3. Eine natürliche Felsschlucht ist benutzt und durch Glätten der Wände und Überdeckung mit schräg aneinander stehenden Steinen in ein Tempelhaus umgewandelt. In der Mitte des Tempels, wie Fig. 2 und 3 zeigen, befand sich das Kultbild. An der rechten Seitenwand nach dem Eingange zu liegen im Innern noch

einige Steine, die als Unterlage für den Opfertisch gedient haben mögen. Fig. 2 läfst den geräumigen Vorhof erkennen, zu welchem die auf Fig. 1 sichtbare Treppe hinaufführt. Die kreisförmige Basis C trug vielleicht den Kessel, den man erklingen liefs, um aus der Art des Tones Gunst oder Ungunst des Schicksals zu erschliefsen. Zwischen der Basis und der Tempelthüre bemerkt man eine viereckige Grube, die bei ihrer Auffindung mit Asche angefüllt war. Unter dem Vorhofe ist noch ein weiter, geebneter und abgegrenzter Raum, der vermutlich ebenfalls Kultzwecken diente. Über die Entstehungszeit und Bestimmung des Tempels wissen wir nichts. Das Dach war im hinteren Teile des Tempels offen gelassen, so dafs hier das Sonnenlicht einfallen konnte. Aus dieser Dachöffnung hat man auf den Kult des Sonnengottes Apollo geschlossen, während anderseits die Opfergrube auf die Verehrung eines Heroen hinweist.

4. Die Pangrotte soll von den Athenern zum Gedächtnis der Unterstützung geweiht worden sein, die der Gott ihnen in der Schlacht bei Marathon geleistet hatte. In der Grotte des Apollo vermählte sich der Sage nach dieser Gott mit Kreusa, der Tochter des Erechtheus. Die rechte Grotte war, wie die zahlreichen für die Weihgeschenke bestimmten Nischen zeigen, offenbar das Hauptheiligtum und gehörte dem Pan, während von der linken fraglich ist, ob sie überhaupt einen heiligen Charakter trug. Wenn dies nicht der Fall ist, so hat man die Apollogrotte vielleicht hinter dem modernen, rechts sichtbaren Gemäuer zu suchen. Oben rechts ein Stück antiker Festungsmauer am Eingange zur Akropolis, vgl. **13**, 3. Für den Berggeist Pan, den Rübezahl des Altertums, den Schirmherrn der auf felsigem Boden weidenden Ziegenherden, war die felsige Höhle der Stadtburg ein sich von selbst darbietender Verehrungsplatz.

5. 6. Beide Darstellungen zeigen denselben Tempel, in dessen Innern das konische Idol der Göttin sichtbar wird. Durch die Andeutung des Kopfes und der Arme ist bereits der Übergang vom rohen Steine zum Götterbilde vermittelt. Zu beiden Seiten der Eingangsthüre stehen die kandelaberartigen Räucherpfannen. Oben auf dem Mittelbaue der Venusstern und die Mondsichel, beides Sinnbilder der mit der griechischen Aphrodite ihrer ursprünglichen Bedeutung nach zusammenfallenden semitischen Mondgöttin Astarte. In dem mit Steinplatten belegten und mit einem Gitter umfriedigten Vorhofe sind auf dem Bilde die zur Ehre der Aphrodite unterhaltenen Tauben, die fruchtbaren, zärtlichen Lieblingsvögel der Göttin, sichtbar. Die Eingangsthüren des Vorhofes sind weit geöffnet.

7. Eine Herme, die des Hermes selbst oder des Dionysos, auf einem Throne stehend. Diese seltsame Zusammenstellung erklärt sich daraus, dafs man sich aus religiösen Bedenken scheute, an der alten Form des Götterbildes etwas zu ändern, und doch das Bedürfnis fühlte, das hochverehrte Bild vor den gewöhnlichen Hermessäulen auszuzeichnen. Man erhob es deshalb auf einen Thron; in Amyklä hat man, wie wir aus schriftlichen Quellen wissen, bei einer berühmten Apollo-Herme genau dasselbe Verfahren angewendet.

8. 9. 10. Diese Darstellungen zeigen, in welcher Weise man bei der Umwandlung heiliger Holzstämme in Götterbilder vorging. Da man sich scheute, an dem heiligen Holze herumzuschnitzen, bewirkte man die Umgestaltung durch Zusatz und Bekleidung. So sind bei allen dreien Köpfe und Arme angesetzt. Bei Fig. 8 und 9 ist die untere Hälfte des Stammes durch Bronzeumhüllung verkleidet, zu welcher bei Fig. 9 noch die Gewandung hinzutritt. Auch der Holzpfahl des Zeus

Labrandeus Fig. 10 ist durch ein Gewand umhüllt; doch ist aufserdem der gröfste Teil des Leibes sowie die angesetzten Arme mit heiligen Binden kreuzweise umwickelt. Bei der Artemis scheinen nur die Arme mit Binden umwunden, die ebenso wie die des Zeus Labrandeus auf den Boden herabhängen und in dreiteilige Troddeln enden. Beide Gottheiten haben aufserdem einen cylindrischen Kopfaufsatz, den Polos; hinter dem Kopfe der Artemis ist ein Schleier oder scheibenartiger Zierat angebracht, der auf dem Täfelchen **12**, 2 etwas abweichend gebildet ist. Alle drei Darstellungen stammen aus der römischen Kaiserzeit und sind ein Beweis für die Hartnäckigkeit, mit der man an der einmal überlieferten Form eines Kultbildes festzuhalten pflegte. Die Athena des ehernen Hauses (Chalkioikos) hat ihren Beinamen von ihrem mit ehernen Platten beschlagenen Tempel. Es ist derselbe, in welchem der spartanische König Pausanias seinen Tod fand. Die ephesische Artemis und Zeus Labrandeus waren ursprünglich asiatische Gottheiten, jene eine Naturgöttin, dieser ein Gott des Krieges.

II. Links das eigentliche von einem Firstschmucke gekrönte Tempelhaus, an welches sich der geräumige, von einem Säulengange umgebene und mit einer Vorhalle versehene Tempelhof anschliefst. In der Mitte des Hofes das durch ein besonderes Gitter eingefafste hohe konische Bätyl. Es ist nicht unwahrscheinlich, dafs die Schmalseite des Hofes mit der Vorhalle an der Hinterseite des Tempels liegend zu denken ist, so dafs er von diesem aus vermittelst der Treppe zugänglich sein würde. Der Künstler konnte leicht durch Rücksicht auf Deutlichkeit und Ausnutzung des Raumes veranlafst sein, die Lage des Hofes auf dem Bilde zu ändern. Am Eingange des Tempelhauses scheint eine Räucherpfanne zu stehen.

12. Ein völlig unbearbeitetes Bätyl, als Idol des

Zeus Kasios verehrt, einer syrischen Gottheit, die in engster Beziehung zu den Meteorsteinen steht.

13. Die obere Fläche der Terrassenanlage, welche durch die hinten sichtbare Mauer abgeschlossen ist, wird durch den natürlichen Felsen gebildet, während die untere Fläche durch Erdaufschüttung künstlich hergestellt ist. Zwischen beiden ist eine in stumpfem Winkel sich hinziehende Felsenkante abgeplattet. In der Ecke derselben befindet sich die Stufenanlage, welche, aus dem beim Abplatten ausgesparten Felsen hergestellt, die Verbindung zwischen beiden Terrassen vermittelt. Früher hielt man die ganze Anlage für den Platz der athenischen Volksversammlung, die Pnyx, und die Stufenanlage für die Rednerbühne. Ein im Bilde nicht sichtbarer Altar, der sich in der Richtung des Stufenaufganges auf der oberen Terrassenfläche befindet, und die Nischen in der Felswand links vom Aufgange, welche für Weihgeschenke bestimmt waren, lassen in dem eigentümlichen Bau vielmehr eine Stätte des Gottesdienstes erkennen.

14. Der thorartige, mit zwei Opfergefäfsen gezierte Überbau soll dem Baume einen Halt gegen Stürme gewähren und zugleich seinen heiligen Charakter bezeichnen; die Tempelthüre ist gewissermafsen Stellvertreterin des ganzen Tempels. Daneben das Götterbild und ein kleiner Rundbau zur Aufnahme von Weihgeschenken. Daran lehnen Fackelstäbe (**14,** 11; **65,** 12).

---

12. Tafel.

1. 6. 7. 8. und der gegenüberstehende Plan. Die Stätte der olympischen Festfeier, welche alle vier Jahre in der Zeit des ersten Vollmondes nach der Sommersonnen-

wende hier abgehalten wurde. Olympia hat niemals eine politische Gemeinde gebildet, es bestand nur aus dem durch eine Mauer umschlossenen, mit Tempeln, Altären und Weihgeschenken ausgestatteten, heiligen Bezirke, der sogenannten Altis, und wenigen sich daran anschliefsenden profanen Gebäuden, die für den Bedarf des regelmäfsigen Kultdienstes und insbesondere für die Ausrichtung der Wettspiele unentbehrlich schienen. In ihrer frühesten Gestalt war diese Kultstätte gewifs nichts anderes als ein abgegrenztes Stück Land, vermutlich von quadratischer Form, dessen Mittelpunkt der grofse Aschenaltar des Zeus *A* bildete. Dieser Altar blieb für alle Zeit die Hauptstätte der Gottesverehrung. Selbst aufserhalb der Festzeit wurde auf ihm Tag für Tag im Namen des elischen Staates, dem die Verwaltung des Heiligtums oblag, ein Opfer dargebracht. So wuchs er allmählich zu einer bedeutenden Höhe heran, indem die Asche der verbrannten Opferteile angesammelt und, mit Lehmwasser verdichtet, zur Erhöhung des Baues benutzt wurde. Aus sehr früher Zeit stammt auch das Pelopion *P*, der Grabhügel des achäischen Landesheros Pelops, welcher der Sage nach durch einen Sieg im Wagenrennen, den er über den Fürsten des Landes Oinomaos davontrug, die Hand von dessen Tochter Hippodameia gewonnen und damit die Veranlassung zur Einsetzung der olympischen Wettrennen gegeben hatte. Das Grabmal war von einer unregelmäfsigen Steineinfassung umgeben, die in späterer Zeit zu einer kunstvolleren Mauer umgewandelt und endlich an der südwestlichen Ecke durch den kleinen tempelartigen Vorbau ausgezeichnet wurde. Das älteste Gebäude aber, welches wir auf dem Boden der Altis nachweisen können, ist der Tempel der Hera, *H* und *Fig. 6*. Er stammt etwa aus dem achten vorchristlichen Jahrhundert und ist überhaupt der

älteste unter allen uns bekannten Tempeln des griechischen Festlandes. Wie der von Peisistratos auf der athenischen Akropolis erbaute Tempel der Stadtgöttin ruht er nur auf einer einzigen Unterstufe, während die meisten anderen griechischen Tempel deren drei haben. Auch die grofse Ausdehnung der Langseiten im Verhältnis zu den Schmalseiten ist charakteristisch für den ältesten Tempelbau. Die allergröfste Bedeutung aber für die Geschichte des griechischen Tempelbaues hat das Heraion dadurch gewonnen, dafs sich an ihm der Übergang vom Holzbau zum Steinbau nachweisen läfst. Ursprünglich nämlich waren sowohl sämtliche Säulen als auch das von ihnen getragene Gebälk aus Holz gearbeitet. Während das hölzerne Gebälk dem Gebäude bis zum Untergange von Olympia verblieb, ersetzte man die schadhaft gewordenen Säulen im Laufe der Zeit durch steinerne. Diese Umwandlung begann vielleicht schon ein oder zwei Jahrhunderte nach der Erbauung des Tempels, war aber im 2. nachchristlichen Jahrhundert noch nicht vollendet; denn als in dieser Zeit der Reiseschriftsteller Pausanias Olympia besuchte, fand er im Hinterhause noch eine Säule aus Eichenholz vor. Endlich ist in architektonischer Beziehung zu beachten, dafs die Gliederung der Tempelcella durch zwei Säulenreihen erst einer späteren Zeit angehört, während ursprünglich dieser Raum, wie der Grundrifs andeutet, durch kurze vorspringende Mauern in eine Reihe von Wandnischen geteilt war. Auch dies ist ein Zeichen grofser Altertümlichkeit. Von der Dachbildung des Tempels ist **52**, 11 eine Darstellung gegeben. Unter den Weihgeschenken, die das Heraion barg, befand sich auch der bekannte Hermes des Praxiteles, das kostbare, durch die deutschen Ausgrabungen wieder ans Licht gezogene Meisterwerk griechischer Plastik. — Gewifs hat schon vor der Erbauung des Heraions

ein bescheidenes Heiligtum in der Altis gestanden, welches der Hauptgottheit der Kultstätte, dem olympischen Zeus, gewidmet war. Indes ist jede Spur von diesem Bau verschwunden. Der grofse Zeustempel *Z* und *Fig. 8*, den unser Bild zeigt, ist erst unmittelbar nach den Perserkriegen in der Zeit des grofsartigen Aufschwunges hellenischer Macht und Bildung entstanden. Sollte er den Vorschriften des Ritus entsprechend nach Osten orientiert werden, so mufste man auf die herkömmliche und naturgemäfse Anlage, die den Altar des Gottes in die Längsachse des Tempels brachte, verzichten, da einer solchen Ansetzung der altehrwürdige Grabhügel des Pelops im Wege stand. Indessen war in diesem Falle eine Abweichung von der Regel um so weniger bedenklich, als die Verehrung des olympischen Zeus von jeher den Charakter eines bilderlosen Kultus trug. So entschlofs man sich denn, für den neu zu errichtenden Prachtbau den freien Raum im Süden der Altis zu benutzen. Hier erhob er sich auf einer Tempelterrasse, deren südlicher Abschlufs im Plane durch die mit der Längsachse des Tempels fast parallel laufende Linie bezeichnet ist. Hierdurch und mit Hilfe der drei Unterstufen wurde es erreicht, dafs der Fufsboden (Stylobat) dieses Haupttempels wenigstens die gleiche Höhe erhielt wie der des Heraion, welches am Fufse des Kronoshügels auf etwas ansteigendem Untergrunde lag. Die Säulen des inneren Tempels trugen eine Empore, welche den Umgang rings um die Cella ermöglichte. Dagegen war im unteren Raume durch eine quer die Cella durchschneidende Schranke, deren Ansätze, wie die Grundrisse zeigen, auch noch mehrere Säulen umfafsten, der Zutritt zum Raume des Götterbildes abgeschnitten. Der Standort des letzteren, des berühmten phidiasschen Goldelfenbeinbildes, ist in dem Plane durch das schraffierte

Viereck im hintern Raume der Cella bezeichnet. Die zwölf Metopen des inneren Frieses über dem vordern und hintern Eingangsthore stellten die Thaten des Herakles, des Stifters der gymnischen Wettkämpfe, dar. An der Aufsenseite des Tempels bildete im östlichen Giebelfelde die Vorbereitung zum Wagenkampfe des Pelops, im westlichen der Kampf der Lapithen mit den Kentauren, das beliebte Sinnbild des Sieges gebildeter Völker über barbarische, den Vorwurf des plastischen Schmuckes. Noch sei bemerkt, dafs der zum Zwecke des Aufstiegs der östlichen Tempelfront vorgelegte Stufenbau ein Zusatz römischer Zeit ist. — Von den übrigen Gebäuden der Altis verdienen die Schatzhäuser besondere Beachtung, die sich im Norden des Bezirkes in langer Linie zwischen dem Stadion und der Exedra des Attikus hinziehen. Sie dienten, wie wir bereits bemerkt haben, zur Aufnahme von Weihgeschenken, die aus bestimmten Städten in den olympischen Hain gestiftet wurden. Ein Teil derselben, wie die von Sybaris, Kyrene, Gela und Megara, stammt noch aus der Zeit vor der Erbauung des Zeustempels. Es gehören an: I der Stadt Sikyon, VII Sybaris, VIII Kyrene, IX Selinus, X Metapont, XI Megara, der Nachbarstadt Athens, XII Gela; IV stammt vielleicht aus der den Karthagern nach der Schlacht bei Himera im Jahre 480 abgenommenen Beute; II und III waren wahrscheinlich schon zu der Zeit des Pausanias niedergerissen und durch eine Strafse, die auf den Kronoshügel führte, überbaut. Dagegen erwähnt dieser Reiseschriftsteller noch die Schatzhäuser von Epidamnos und Byzanz. — Nicht lange nach dem Zeustempel, wohl noch in der Zeit der griechischen Unabhängigkeit, mag das Prytaneion *PR* entstanden sein. In demselben befand sich der olympische Staatsherd mit dem ewig brennenden Feuer; sein vermutlicher Platz ist durch das kleine Quadrat in dem südlichen Saale ge-

kennzeichnet. Der andere Saal des Gebäudes diente wahrscheinlich zur Bewirtung der Sieger in den Wettkämpfen, die auf Kosten des elischen Staates geschah. Das im Süden benachbarte Gebäude, das Philippeion *PH*, führt uns in die makedonische Zeit. Es war ein von Alexander dem Grofsen zu Ehren seines Vaters erbauter und mit Goldelfenbeinbildern, welche Mitglieder der königlichen Familie darstellten, geschmückter Rundbau. Etwa in die Diadochenzeit gehört sodann das Metroon *M*, der Tempel der Göttermutter Rhea Kybele, von deren Kult sich zu Olympia schon in den frühesten Zeiten Spuren finden. Endlich ist noch das aufdringliche Bauwerk zu erwähnen, welches im zweiten nachchristlichen Jahrhundert der reiche und freigebige Sophist Herodes Attikus als Abschlufs der von ihm in Olympia hergestellten grofsartigen Wasserleitung errichtete. Es besteht aus einer Exedra *E*, in welcher Standbilder von Mitgliedern der regierenden Kaiserfamilie und seiner eigenen Familie aufgestellt waren, und aus einem fast 22 Meter langen Wasserbehälter, dem scheinbaren Sammelbassin für die Wasserleitung, mit den kleinen Rundtempelchen an den Schmalseiten. Hiermit ist die Reihe der gröfseren in der Altis befindlichen Baulichkeiten abgeschlossen. — Was die Form des Bezirkes betrifft, so war sie gewifs ursprünglich, wie bemerkt, eine quadratische. Aber als der gesteigerte Zudrang zu den Spielen eine Erweiterung des angrenzenden Stadions notwendig machte, schob man die östliche Altismauer nach Westen zurück und suchte das verlorene Stück Raum durch Erweiterung des Bezirkes nach dieser Richtung zu ersetzen. Weil aber auch hier Gebäude im Wege standen, besonders das an der Südwestecke gelegene Leonidaion, erhielt die Altis nunmehr die aus dem Plane ersichtliche unregelmäfsige Gestalt. In der Gegend, wo der Bezirk sich nach Süden erweitert,

befand sich gegenüber der benachbarten Ecke des Leonidaions das eigentliche Festthor (in der Ansicht als Westthor bezeichnet). Durch dieses Thor traten die Festzüge der Sieger in den Wettkämpfen, sowie die der von allen Seiten aus ganz Griechenland herbeiströmenden, prunkvollen staatlichen Festgesandtschaften ein. Die Züge bewegten sich sodann vor den Augen der Menge, die teils auf der Terrasse des Zeustempels, teils in der Echohalle *EH* und ihrer südlichen Nachbarin stand, zunächst nach Osten hin durch die Feststrafse, welche auf der linken Seite der südliche Abschlufs der Tempelterrasse, auf der rechten die hier in gerader Linie aufgestellten Weihgeschenke begrenzten. Sodann bogen sie an einer Stelle, die durch besonders hervorragende Weihgeschenke ausgezeichnet war, im rechten Winkel nach Norden um und schritten auf den grofsen Aschenaltar des Zeus zu, vermutlich in der durch die Linie der Weihgeschenke bezeichneten Richtung. Kurz nach ihrem Eintritt in die Altis mufsten sie in der Nähe der Rückseite des Zeustempels den heiligen Ölbaum bemerken, von welchem die Siegeskränze genommen wurden. Wo die Feststrafse nach Norden sich umwandte, sahen sie unter anderen die auf hohem Unterbau schwebende Nike des Paionios *N*, bekanntlich das erste bedeutendere Kunstwerk, welches die deutschen Ausgrabungen zu Tage förderten. — Von den aufserhalb des heiligen Bezirkes stehenden Bauwerken nehmen die beiden Rennbahnen durch ihre Bedeutung für die Festspiele den ersten Platz ein. Das Stadion, der Bau für die gymnischen Kampfspiele, schliefst sich unmittelbar an die Nordostecke der Altis an. An allen drei für die Festspiele bestimmten Tagen fanden in diesem Bau Wettkämpfe statt, zum Teil schon vom frühen Morgen an, so dafs viele Zuschauer bereits in der Nacht sich einfanden, um die günstigsten Plätze

vorweg zu nehmen. In der Anlage unterscheidet sich das Stadion von vielen gleichartigen Gebäuden (vgl. **26**, 1, 3) dadurch, dafs es nicht in einem Halbrund endigt, sondern ein vollständiges Rechteck bildet. Für die auszuhebenden Wälle benutzte man zunächst das Erdreich des Bahnraumes, welches als Baumaterial am bequemsten zur Hand war. Infolge dessen kam der Boden des Stadions tiefer zu liegen als der der benachbarten Altis. Der Zugang von dem letzteren aus war ursprünglich ein offener, bei dem Erweiterungsbau aber, den man um die Mitte des dritten Jahrhunderts v. Chr. vornahm, überwölbte man ihn: dies ist der früheste datierbare hellenische Gewölbebau. Über die Ablaufmarken des Stadions siehe **22**, 12.

Der Hippodrom, die Anlage für Wagen- und Pferderennen, lag etwas weiter nach Südosten hin fast parallel zum Stadion. Die hier stattfindenden Wettspiele füllten einen Teil des vorletzten Festtages aus. — Im Nordwesten der Altis lagen am Kladeosbache das Gymnasium *G* und die Palästra *PA*, in denen den Wettkämpfern Gelegenheit geboten war, die letzten Übungen vor dem entscheidenden Kampfe vorzunehmen. Über die Palästra siehe **22**, 3. — Zur Besorgung der regelmäfsigen Opfer, welche auch aufserhalb der Festzeit auf den zahlreichen Altären von Olympia dargebracht wurden, war die ständige Anwesenheit von Priestern an Ort und Stelle nötig. Ihr Wohnhaus, das Theokoleon, haben wir in dem südlich von der Palästra gelegenen Gebäude *TH* zu suchen. Links vom Wohnhause befindet sich ein quadratisches Gebäude mit einem kreisrunden Hofe, das Heroon Fig. 7. Seine Benennung verdankte es einem im südlichen Teile des Hofes aufgefundenen kleinen, aus Erde, Asche und Kohlenteilen gebildeten Altare, der sich durch seine Aufschrift als Heroenaltar zu erkennen

gab. Hier wurde vermutlich der Ahnherr eines der erlauchten olympischen Sehergeschlechter verehrt. Im Süden liegt dicht neben dem Heroon und Theokoleon ein aus einem Saale und einem Vorplatze mit Wasserbassin bestehendes Gebäude. Es ist wahrscheinlich das Rathaus von Olympia, das Buleuterion, welches andere Gelehrte im Süden der Altis suchen. In diesem Gebäude befand sich das Standbild des eidhütenden Zeus, vor welchem die Kampfrichter, Wettkämpfer und ihre Ringlehrer am Tage vor den Wettspielen vereidigt wurden. Das noch weiter südlich gelegene geräumige Gebäude *L* ist inschriftlich als das Leonidaion erwiesen, ein vom Eleer Leonidas gestiftetes Bauwerk, dessen ursprüngliche Bestimmung nicht bekannt ist; in späterer Zeit diente es als Wohnung für Festgäste. Es folgt nach Osten ein im Plane als Buleuterion *B* bezeichnetes Gebäude, welches aus zwei länglich viereckigen, mit einer Apsis abschliessenden Sälen und einem zwischen ihnen liegenden quadratischen Baue besteht. Über den Zweck des Gebäudes läfst sich nichts Bestimmtes angeben; man vermutet, es sei eine Werkstätte für Künstler gewesen und zwar dieselbe, welche die Fremdenführer von Olympia dem Pausanias als Werkstätte des Phidias bezeichneten.

Der Vorderfront der drei Gebäude ist nachträglich, um sie als einheitliches Bauwerk erscheinen zu lassen, eine Säulenhalle vorgelegt. Der vor dieser befindliche unregelmäfsige Hof gehört der römischen Zeit an. Die sogenannte Südhalle *SH* war vielleicht zum Unterhaltungsraume für die zwischen Altis und Alphaiosflufs in Zelten lagernden Festgäste bestimmt. Endlich befindet sich in der Südostecke der Altis ein von Nero errichteter Bau, der ihm ohne Zweifel während seines Aufenthaltes in Olympia zur Wohnung diente. — Nachdem die olympische Festfeier länger als ein Jahrtausend hindurch

festlich begangen worden war, wurde ihr durch Verordnungen der christlichen Kaiser, die Einfälle der Barbaren und gewaltige Naturereignisse ein jähes Ende bereitet. Im Jahre 393 n. Chr. wurde das Fest zum letzten Male regelmäfsig begangen. Sodann untersagte Theodosius I. die Feier, und unmittelbar darauf beraubten die unter Alarich nach Hellas vorgedrungenen Goten den heiligen Platz wohl vieler noch vorhandener Kostbarkeiten. Bereits im sechsten Jahrhundert, vielleicht schon im fünften hatte sich auf dem heidnischen Festplatze eine christliche Bevölkerung angesiedelt. In derselben Zeit warf ein gewaltiges Erdbeben den Zeustempel und wohl noch manche andere Gebäude von Olympia nieder. Dann haben die folgenden Jahrhunderte die Trümmerstätte unter einer mächtigen Sandschicht begraben, die nach dem Verfalle der antiken Schutzbauten allmählich von den benachbarten Bergen herabgeschwemmt wurde. Den Deutschen war es vorbehalten, nach der Neugründung ihres Reiches durch die in den Jahren 1875—1881 erfolgten Ausgrabungen den heiligen Bezirk wieder aufzudecken. Bohns Ansicht Olympias zeigt rechts das Einzugsthor für die Festzüge; unter demselben wird die südliche Abschlufsmauer der Tempelterrasse, über demselben ein Teil der Echohalle sichtbar. Links von dem Zeustempel der grofse brennende Aschenaltar des Zeus. Sodann im Hintergrunde auf der Terrasse die lange Reihe von Schatzhäusern. Über diesen und dem Heraion erhebt sich der Kronoshügel, die älteste Kultstätte der Gegend.

2. Ein in Form einer Tempelfront gebildetes Amulett mit ephesischer Geheimschrift (ephesia grammata) aus dem ersten oder zweiten vorchristlichen Jahrhundert. In der Mitte das unheilabwehrende Bild der ephesischen Artemis, siehe **11**, 9. Die drei Sterne scheinen derselben als Lichtgöttin zuzukommen.

3. Die Krone ist von kettenartig geknoteten heiligen Binden umgeben. Von den unteren Zweigen hängen Klangbleche in Form von Ringen herab. Am Fufse der Pinie ein Altar.

4. 5. Eine von zwei Seiten gesehene, in einem sehr alten Grabe gefundene bronzene Opfergabel*) in natürlicher Gröfse, ein Pempobolon, d. i. eigentlich Fünfzack. Die untere Hälfte bildet eine Hülse, in welcher sich der hölzerne Stiel befand. Man hat noch mehrere Gabeln dieser Gattung aufgefunden; sie sind sämtlich gröfser und haben bald 7, bald 5 Zacken. Das in den homerischen Gedichten erwähnte Werkzeug diente, wie es scheint, dazu, die Opferstücke auf dem Altare zusammenzuhalten und am Herabfallen zu verhindern.

9. Orestes ist auf den Altar (der taurischen Artemis?) geflüchtet. Hinter dem Altare ein Lorbeerbaum, der heilige Baum seines Schutzgottes Apollo. Unser Bild gehört einer Darstellung an, welche sich auf die Vorbereitungen zu Orestes Opferung bezieht.

10. Ein Bacchusopfer. Hinter dem massiven Altare, dessen Vorderseite mit einem von einer Binde umwundenen Stierschädel, Bukranion, geziert ist, steht das altertümliche Bild des Gottes. Er hat in der einen Hand seinen Becher, den Kantharos, in der andern den Thyrsosstab, auf dem Haupte den Polosaufsatz. Eine Opfernde bringt Opferkuchen und Früchte herbei. Unter den Kuchen ist der auf bildlichen Darstellungen sehr häufig vorkommende Pyramidalkuchen zu erkennen. Eine andere ist im Begriffe eine Ziege zu schlachten, das übliche

---

*) Die beiden Abbildungen beziehen sich auf dasselbe in der Nekropole Arnoaldi Veli gefundene Stück; danach ist die Bemerkung unter Fig. 4 zu berichtigen.

Opfer des Bacchus. Rechts vom Altare der Opfertisch mit einem Gefäfse für den Weihegufs.

11. Ein in seiner Art einziger Bau, der offenbar religiösen Zwecken diente. Die Pfeiler waren niedergeworfen, sind aber mit Sicherheit rekonstruiert. Sie dienten, wie die Löcher auf ihrer Oberfläche zeigen, als Stützen für Dreifüfse; man hat vermutet, dafs sich hier unter dem Schutze des Apollo die Abgesandten des dorischen Städtebundes, zu welchem Knidos gehörte, versammelten. In einem Winkel der Mauer befindet sich ein kleines Thor.

12. In Delphi, dem religiösen Mittelpunkte des eigentlichen Hellas, befand sich nach dem naiven Volksglauben auch der Mittelpunkt der Erde. Zeus selbst soll ihn bestimmt haben, indem er von den Enden der Welt zwei Adler aufeinander zu fliegen liefs. Hier ist der kegelförmige Stein, der Erdnabel (Omphalos), der die geheiligte Stätte bezeichnete, dargestellt; er ist mit einem Netze von Wollbinden, der Kleidung der Wahrsager (**16**, 5), bedeckt mit Rücksicht auf die Thätigkeit des Orakelgottes. An sich besafs jeder heilige Platz Asylrecht, doch war der hierdurch gewährte Schutz keineswegs unbedingt sicher. Derselbe hing vielmehr im allgemeinen von der gröfseren oder geringeren Ehrwürdigkeit der Stätte ab, falls nicht durch gesetzliche Bestimmungen die Bedingungen des Schutzes geregelt waren. Wenn die Sage den Orest sich vor den Furien in das Heiligtum des Apollo flüchten läfst, so liegt dieser Erzählung die Anschauung zu Grunde, dafs die Stätte, welche vor menschlicher Bestrafung schützt, dieselbe Kraft gegenüber der von den Göttern verhängten zu bethätigen vermag.

---

13. Tafel.

1. 2. 4. 5. Aus dem Festzuge der grofsen Athenafeier. Die Männer der beiden ersten Bilder tragen Krüge, Hydrien, die mit dem Weine für das Opfer und den sich daran schliefsenden Schmaus gefüllt sind. Der letzte hebt den seinigen erst vom Boden auf. Hinter ihm wird ein Flötenspieler sichtbar. Fig. 4 und 5 zeigen Mädchen mit verschiedenen Opfergeräten. Das eine Mädchen trägt ein Weihrauchbecken, Thymiaterion. Zwei tragen Weinkannen, mit denen man das Getränk aus den grofsen Krügen schöpfte, um es in die Opferschalen oder Trinkbecher zu giefsen. Das vierte Mädchen endlich hat in der gesenkten Rechten eine Opferschale.

3. Auf höchster Höhe der Tempel der Stadtgöttin, der Parthenon; links das Erechtheion; am Eingange der mächtige Thorbau der Propyläen; auf der Bastion vor seiner rechten Vorhalle der kleine Niketempel. Diese Gebäude gehören wie das links von den Propyläen sichtbare Standbild der Athene Promachos zu den Schöpfungen der perikleischen Zeit; doch ist das Erechtheion erst im zweiten Teile des peloponnesischen Krieges vollendet worden. Das kleine Rundgebäude dagegen im Hintergrunde, welches der Roma und dem Kaiser Augustus geweiht war, und der gesamte Treppenaufgang nebst den beiden unteren Türmen sind in der römischen Kaiserzeit entstanden. Das Thor endlich, welches diese beiden Türme verbindet, das sogenannte Beulésche Thor, ist erst im Mittelalter aus antiken Werkstücken zusammengesetzt worden. In vorchristlicher Zeit, also vor der Entstehung des Treppenaufganges, führte der Weg zur Burg von rechts her unmittelbar an der Vorderseite der Nikebastion vorüber und bog sich dann erst hinauf zu den Propyläen.

Bei Anlegung von Festungsbauten pflegte man im Altertume, wo die Bodenverhältnisse es gestatteten, so zu verfahren, dafs der einzige Zugang möglichst dicht am Fufse der Mauer von der rechten Seite zum Thore führte, damit die dem letztern sich nähernden Angreifer möglichst lange ihre unbeschildete rechte Seite den auf der Mauer stehenden Verteidigern darboten. Dieser Zweck konnte in noch höherem Grade durch Türme erreicht werden, welche man an dieser Seite des Thores vorschob. Dies ist die ursprüngliche Bestimmung der Nikebastion, deren Anlage durch den auf dieser Seite weiter vorspringenden Felsen begünstigt war. Vielleicht war schon in älterer Zeit hier ein heiliger Bezirk der siegbringenden Athena, der Athena Nike, oder der ungeflügelten Siegesgöttin, der Nike Apteros, wie sie im Volksmunde genannt wurde. Gewifs war der Teil der Befestigung, von dessen Verteidigung in erster Linie das Schicksal der ganzen Burg abhing, ein sehr angemessener Platz für die Verehrung gerade dieser Göttin. Das kleine Tempelchen, dessen Bestandteile einst zum Baue einer türkischen Batterie gedient hatten, wurde nach der Befreiung Griechenlands wieder aus denselben aufgebaut. — Die Propyläen haben ihre unregelmäfsige Gestalt nicht durch Schuld ihres Baumeisters Mnesikles erhalten. Nach dem ursprünglichen Plane sollte vielmehr der rechten Vorhalle dieselbe Ausdehnung gegeben werden wie der linken. Dies war aber nur möglich, wenn ein Stück von dem angrenzenden heiligen Bezirke der Brauronischen Artemis für den Bau mit verwendet wurde. Wir haben anzunehmen, dafs Mnesikles durch den Einspruch der Priesterschaft, der dieser Bezirk anvertraut war, an der Durchführung dieses Planes gehindert wurde und, anstatt nun auch entsprechend die linke Halle zu verkürzen, in der Hoffnung auf nachträgliche Beseitigung der Be-

schränkung es vorzog, die rechte so weit fortzuführen, als es eben augenblicklich möglich war, während er die linke nach dem ursprünglichen Plane ausbaute. Auch der Vorbau, der den Hallen auf der inneren Seite der Propyläen entsprechen sollte, kam nicht zur Ausführung, sei es, dafs auch hier priesterliche Einsprache hindernd in den Weg trat oder dafs die Not des peloponnesischen Krieges das Unternehmen lahm legte. — Der Parthenon, der berühmteste Tempel des Altertums, wurde unter Leitung der Baumeister Iktinos und Kallikrates zum Ersatze für den älteren von Peisistratos erbauten, aber von den Persern zerstörten Athenatempel errichtet. Der letztere hatte mehr nach Norden zu gestanden, so dafs ein Teil des späteren Erechtheions auf seinen Trümmern zu stehen kam. Der Neubau des Parthenon erhebt sich, wie die meisten griechischen Tempel, auf drei Stufen. Er hat auf den Giebelseiten je acht, auf den Langseiten je siebzehn Säulen, die Räume zwischen den Triglyphen, die Metopen, waren mit Reliefdarstellungen geschmückt, deren Vorwurf die Kämpfe der Athener mit den Amazonen, die der Griechen mit den Troern, der Lapithen mit den Centauren und endlich der Götter mit den Giganten bildeten. Am oberen Rande der äufseren Cellamauer lief der berühmte Fries mit der Darstellung des Panathenäenfestzuges hin (vgl. Fig. 1, 2, 4, 5; Taf. **14**, 9). Der dem Beschauer unseres Bildes zugekehrte westliche Giebel trug die Darstellung des Streites zwischen Poseidon und Athena um den Besitz des attischen Landes, der östliche über dem Haupteingange befindliche die Darstellung der Geburt der Athene. In der Cella des Tempels befand sich das von Phidias Hand geschaffene Goldelfenbeinbild der Göttin. Ein Raum hinter der Cella, der den Namen Parthenon im engeren Sinne führte, diente als Schatzkammer des athenischen Seebundes, seitdem das Ver-

mögen desselben von Delos nach Athen übergeführt war. Da der Eingang in den Tempel von der dem Aufgange zur Burg entgegengesetzten Seite erfolgte, so mufsten sich die Festzüge in einer ähnlichen Wegrichtung dem Tempel nähern, wie die zu Olympia veranstalteten (vgl. **12**, 1). — Das Erechtheion hat seinen Namen von dem attischen Landesheros Erechtheus, der hier in Gemeinschaft mit anderen Gottheiten, vor allem aber der Athena Polias, der Stadtschützerin, verehrt wurde. Schon Homer erwähnt das Haus des Erechtheus als Wohnung der Athena. Hier befand sich der heilige Ölbaum, den die Göttin dem Lande geschenkt hatte. Der Grundrifs des Tempels weicht von dem aller anderen griechischen Tempel ab, insofern die Hauptcella von drei Seiten durch Vorhallen zugänglich ist. Der Haupteingang war natürlich der östliche. Die rechts sichtbare Vorhalle ist die berühmte Karyatidenhalle. — Im Vordergrunde der Felsfläche stand das von Phidias gegossene Riesenerzbild der Athena Promachos, deren vergoldete Lanzenspitze den Schiffern aus weiter Ferne erkennbar war. Gerade unter demselben ist die Grotte des Pan sichtbar (vgl. **11**, 4). Ein wenig rechts von dieser deutet ein kleiner Rundbau die Stelle der Klepsydra, der berühmten Burgquelle an, zu welcher die Felsstufen hinabführen.

6. Ein etruskischer (?) Festzug, gebildet von Opferdienern und den Teilnehmern an den bei Gelegenheit des Festes abzuhaltenden Spielen. Voran schreiten ein Ringer und ein Faustkämpfer (?). Es folgen, von einem Flötenbläser geführt, zwei Waffentänzer, Pyrrhichisten, vgl. **24**, 11. Sodann zwei Opferschlächter mit ihren Tieren und zwei Mädchen, welche zum Opfer erforderliche Dinge auf den Köpfen tragen. Endlich ein Wettrenner und noch ein Waffentänzer. Nach rechts folgt die Darstellung desselben Zuges in entgegengesetzter

Richtung. Der Mischkrug links dient nur zur Trennung der hier wieder zusammentreffenden beiden Darstellungen des Rundstreifens.

7. Während das Mädchen das Haupt des Gottes (Bacchus?) mit einer Binde schmückt, hebt die Frau eine zweite zusammengerollte Binde vom Boden auf und zwar mit den Zehen des rechten Fufses, weil sie während der heiligen Handlung von dem Gotte nicht wegblicken will oder darf; eine dritte Binde ist in ihrer Linken sichtbar. Eine sehr schöne Darstellung aus bester Zeit.

8. Links eine Herme, sodann ein Flötenbläser, ein Knabe, der den Weihwedel (?) schwingt, ein Betender auf den Stab gestützt mit der Spendeschale in der Rechten, ein bekränzter Altar mit den brennenden Holzscheiten, ein zweiter Knabe, im Begriffe ein am Spiefse steckendes Fleischstück zu rösten, und drei Zuschauer. Alle Personen sind bekränzt.

---

14. Tafel.

1. Die Umhüllung der auf den Schaffellen sitzenden Figur sowie die Fackel in ihrer Hand und die zwei in den Händen der hinter ihr stehenden Person lassen auf eine mystische Weihe schliefsen. Der Priester ist nach der Umgürtung seines Gewandes und nach seiner Haartracht ein dionysischer. Man hat daher die Darstellung auf bacchischen Geheimdienst bezogen. Einige Teile des Bildes, wie Thor und Baum, scheinen modern.

2. In der Mitte Demeter und Kore, die Hauptgottheiten der Mysterien, zwischen ihnen eine Plemochoe, die heilige Vase für die Weihegüsse (Fig. 6), und sich kreuzende Ährenbündel. Demeter trägt auf dem Haupte einen sogenannten Kalathos, d. i. Korb, zur Andeutung

des Erntesegens. Links von ihr der Hierophant, der Zeiger der heiligen Gebräuche, der höchste Priester des Geheimdienstes. Der Dreifufs hinter ihm bezeichnet ihn als Wahrsager, der Thyrsosstab in seiner Linken als Priester des Jacchos, unter welchem Namen in Eleusis der Weingott verehrt wurde. Weiter Triptolemos auf seinem Schlangenwagen, von der Weltreise heimgekehrt. In dem Priester zu seiner Rechten vermutet man den Hierokeryx, den Herold des Festes. Die am Ende der Reihe sitzende Göttin mit dem Kalathos ist vielleicht Artemis. Rechts von Kore sehen wir den Opferschlächter; er trägt in der Linken Ährenbündel, in der Rechten ein Ferkel, das für Demeter übliche Opfer. Es folgt die Landesgöttin Athena. Sodann wieder ein Priester, wohl der Daduchos, der Fackelträger, vgl. Fig. 10. Endlich Aphrodite.

3. Das Bild zeigt die grüfsende Handbewegung (*προσκυνεῖν*), mit der man Götterbildern oder anderen heiligen Gegenständen, an denen man vorüberging, seine Verehrung bezeigte. Diese ursprünglich wohl aus dem Orient gekommene Sitte des Grufses bestand darin, dafs man die leichtgeöffnete Hand an den Mund führte, wobei dem strengeren Ritus zufolge die Spitzen des Zeigefingers und Daumens sich deckten. Vereinzelt begegnen wir auch der Sitte, das heilige Bild mit dem Munde zu küssen.

4. Zwei Männer, Odysseus und Diomedes, tragen auf den rechts sichtbaren Altar zu die Iphigenie, die sich Hilfe flehend nach ihrem Vater Agamemnon umschaut. Dieser steht verhüllten Hauptes neben dem Kultbilde der Artemis, der das Opfer gebracht werden soll. Aber der lorbeerbekränzte Priester Kalchas zögert noch, und wie wenn er das Eingreifen der Göttin ahnte, stützt er sinnend das Kinn auf die das Opfermesser führende rechte

Hand. Artemis erscheint mit ihrem Bogen über den Wolken und schaut einer Nymphe zu, die auf ihren Befehl die Hirschkuh als stellvertretendes Opfer herbeiführt. Kalchas hält in der Linken die Scheide seines Opfermessers. Er trägt langen Halbärmelrock, genau wie der Priester Fig. 9, und Opferschurz. Rechts neben Agamemnon lehnt sein Szepter. Das Kultbild stellt die Göttin mit dem Modius auf dem Haupte und zwei Fackeln in den Händen dar.

5. Der Mystenstab war ein kurzer reichverzierter Thyrsosstab, welchen die in die Mysterien Einzuweihenden in der Nacht, in der die Weihe vor sich ging, trugen; vgl. Fig. 6, 7.

6. 7. Mystenstäbe und Mohnköpfe; ein Stierschädel, Bukranion, von einer Binde umwunden; eine der heiligen Vasen für den Weihegufs, Plemochoe, vgl. Fig. 2; eine Schale, in welcher der Mischtrank, *κυκεών*, für die Mysten bereitet wurde.

8. Ein Pfahl als Rest eines heiligen Baumes, durch allerhand Beiwerk zum Götterbilde umgewandelt. Die Spitze ist mit Epheu, dem heiligen Laube des Gottes, umwunden. Davor ein Opfertisch mit Früchten (?) und zwei Krügen, aus deren einem die rechts stehende Frau den Wein für den Weihegufs zu schöpfen im Begriffe ist. Die links stehende vollzieht bereits den Weihegufs.

9. Hauptstück des grofsen panathenäischen Festzuges, der den Vorwurf des Parthenonfrieses bildete; vgl. **13**, 1, 2, 4, 5. Der Peplos war ein Prachtgewand, welches alljährlich bei Gelegenheit der grofsen Prozession nach der Burg gebracht und der Athena Polias geweiht wurde, um deren altertümliches, im Erechtheion aufgestelltes Holzbild zu bekleiden. Auf unserem Bilde scheint der Priester das Gewand der Göttin einem Knaben zu übergeben, während von der anderen Seite zwei

Mädchen auf den Köpfen mit Kissen belegte Sessel, vielleicht ebenfalls Weihgeschenke, herbeibringen, deren ersten eine Frau in Empfang nimmt. Sicher unrichtig ist die Deutung, welche in dem Gewande das Kleid des Priesters, welches dieser eben ablegt, sehen will.

10. Die Gestalt ist einer Darstellung eleusinischer Mysterien entlehnt. Man hat in ihr einen Daduchos wie in der Fig. 2 rechts neben Athena stehenden Person erkannt. Andere sehen in ihr mit Rücksicht auf die thrazische Bekleidung der Beine den aus Thrazien gekommenen Stifter der eleusinischen Mysterien Eumolpos in der Thätigkeit eines Daduchen.

11. Eine Pinie und ein Fruchtbaum sind mit Epheu und Weinranken zu einem Zelte vereinigt. Darunter ein Tisch mit Opfergerätschaften und geweihten Trinkgeschirren, unter andern ein Trinkhorn, das in der Figur eines Centauren verläuft. Die Bäume und Ranken, die Masken, der Bock und die Hirtenflöte deuten auf den Kult des Bacchus und des Pan. Oben auf dem Tische ein Bild der fackeltragenden Demeter. Links am Baume Schallglocken und ein Schallblech (vgl. **12**, 3). Den Stab nebst dem Bündel hat vielleicht ein Wanderer geweiht. Die Fackeln (?) deuten auf die Festfeier; besonders bei Verehrung von Bäumen war das Anzünden von Lichtern üblich. Von den vier oberen Masken gehören die mittleren Bacchantinnen an, die beiden anderen dem Pan; von den unteren die rechte dem Silen, die linke einer Lustspielfigur.

---

15. Tafel.

1. Eine Weihetafel, welche die Mitglieder einer religiösen Genossenschaft zu Ehren einer gewissen Stratonike, einer Priesterin des Apollo und der Kybele, im

Jahre 119 v. Chr. aufgestellt haben. Die Darstellung zeigt oben ein Opfer, unten das damit verbundene Festmahl. Die Priesterin Stratonike steht links in anbetender Stellung, während ein Mädchen (?) das Opferlamm zum Altare bringt und ein Flötenspieler die Opfermusik ertönen läfst. Die Handlung findet, wie der Baum zeigt, im heiligen Haine der Gottheiten statt. Rechts stehen diese selbst in übermenschlicher Gröfse: Apollo als Musengott durch Kithara und die lange Gewandung, die Göttermutter Kybele, abgesehen von der Schale durch den Modius auf dem Kopfe, das Tympanon und den Löwen zu ihren Füfsen gekennzeichnet. Nach einer eigentümlichen auf Bildwerken nicht selten begegnenden Auffassung nahmen die Gottheiten selbst durch Spenden an dem ihnen dargebrachten Opfer teil. Vielleicht sollen sie auf diese Weise als das Opfer empfangend und geniefsend vorgestellt werden, insofern sie wie der Mensch den Genufs der Mahlzeit mit einer Spende beginnen. Unten das Festmahl. Zehn Schmausende, zwei Musiker — der eine mit der gewöhnlichen Doppel-, der andere mit der Querflöte — und drei Diener. Der mittlere schöpft mit einer Kanne Wein aus dem Mischkruge, der dritte rührt Speise in einem Kessel um (?), dessen Deckel er aufgehoben hat. Rechts noch ein Kessel und an der Wand Bratspiefse mit Fleischstücken (?). Inschrift: „Die Kultteilnehmer und -teilnehmerinnen haben die Stratonike, die Tochter des Menekrates, bekränzt u. s. w.“

2. Der von Eumenes II., König von Pergamos (197—159 v. Chr.), dem Retter Zeus (Zeus Soter) errichtete grofse Altarbau. Der eigentliche Brandaltar in der Mitte des Baues war wie der Zeusaltar zu Olympia **12**, 1 aus der Asche verbrannter Opferstücke errichtet. Der Kult des Gottes war ein bild- und tempelloser, insofern die Stätte dieses hochangesehenen Dienstes nur

aus dem heiligen Bezirke und dem Opferaltare bestand; er erinnert also an die älteste Form griechischer Gottesverehrung. Der Altar erhebt sich, wie das Bild zeigt, auf dem fünf bis sechs Meter hohen Unterbau, zu dem ein breiter Treppenaufgang hinaufführt. Der an der Aufsenseite rings um den Unterbau laufende Fries stellt den Sieg der olympischen Götter über die Giganten dar. Ein grofser Teil des Frieses ist bekanntlich durch die im Jahre 1878 an dieser Stelle begonnenen Ausgrabungen wieder ans Licht gezogen und befindet sich gegenwärtig im Museum zu Berlin. Die über dem Friese sich erhebende Säulenhalle war nur nach aufsen geöffnet. Ihre nach dem Brandaltare zugekehrte Rückwand war mit einem zweiten kleineren Friese geschmückt, welcher Darstellungen aus der pergamenischen Ortssage trug. Die Vorsprünge zur Seite des Treppenaufganges waren in Wirklichkeit von geringerer Breite als es unser Bild zeigt. Sie hatten in der Front nur vier anstatt sechs Säulen. Auch ist die Umgebung des Altarbaues mit den beiden Tempeln unrichtig wiedergegeben. Der Treppenaufgang des Altarbaues befindet sich nämlich nicht, wie man früher annahm und wie es unser Bild noch darstellt, auf der Südseite, sondern auf der Westseite. Demnach sind die Gegenstände des Hintergrundes, die unsere Abbildung zeigt, vielmehr alle auf der linken Seite des Altares zu denken. Der rechte Tempel war der Athena, der linke dem Zeus Philios in Gemeinschaft mit dem Kaiser Trajan geweiht.

3. Eine Weihetafel zum Danke für Heilung von Fufskrankheiten aufgestellt. Aufschrift: „Licinia Philete für ihr Heil und das der Ihrigen; von ihrem Gelde (de sua pecunia).“

4. Ein Opferkorb, der auf bildlichen Darstellungen in den mannigfaltigsten Formen erscheint. Vgl. Fig. 18. Hier mit Zweigen bekränzt.

5. Eine tragbare Kapelle. An den Füfsen Krallen des Löwen, des heiligen Tieres der Kybele.

6. Der Daumen und Zeigefinger der zum Beten erhobenen Hand sind geöffnet, die drei anderen Finger geschlossen.

7—13. Weihgeschenke, die zum Danke für Heilung verschiedener Krankheiten gestiftet sind. Fig. 9 für Heilung einer Unterleibskrankheit einer Frau. Die anderen für Heilung von Gesichts-, Ohren-, Augen- und Fingerkrankheiten. Aus Golgoi (?) auf Cypern.

14. Die Kapelle ist in Marseille unter einer grofsen Masse ähnlicher gleich schlecht gearbeiteter gefunden worden. Sie stammt aus sehr später Zeit. Die Gottheit ist nicht charakterisiert.

15. Säulen, die zur Aufstellung eines Weihgeschenkes dienten, welches in diesem Falle meist aus dem Bilde eines der Gottheit geweihten Tieres bestand. Aufschrift der ersten Säule: „Heortios und Opsiades stellten die Ehrengabe der Athene auf“ *Ἑόρτιος καὶ Ὀψιάδης ἀνέθέτην ἀπαρχὴν τᾶθηνάᾳ.*

16. Der Jagdgöttin (Agrotera) Artemis pflegte man Teile der Jagdbeute zu weihen. Unser Bild zeigt Theseus, der von der Jagd zurückgekehrt durch einen jungen Sklaven ein Hirschgeweih an einem Heiligtume der Göttin anheften läfst. Vielleicht soll auch der Eber der Göttin geopfert werden. In der Hand des Theseus der dreispitzige Jagdspeer, auf dem Schofse das Schwert.

17. Unten durch Kranzgewinde verbundene Spendeschalen und Widderköpfe; die ersteren deuten auf Libationen, die letzteren auf das Totenopfer. Auf der Oberfläche des Altars zwei Schlangen und eine Vertiefung mit Früchten. In den Schlangen sah der Volksglaube der Alten Ortsschutzgeister (vgl. **18**, 1, 4), insbesondere Hüterinnen der Gräber. Daher bilden diese Tiere das häufige

Attribut der Heroen, ja diese werden selbst als Schlangen gedacht. Die runde Form ist den Heroenaltären eigentümlich. Aufschrift: „Das Volk dem Heros Aristandros, dem Sohne des Kleoteimos“ (ὁ) *δᾶμος Ἀριστάνδρῳ τᾷ Κλεοτείμω ἥρωι.*

18. Eine Frau (Priesterin?) scheint ein Reinigungsopfer vollziehen zu wollen. Es sind mit Rücksicht auf die reinigende Kraft des Feuers Fackeln angezündet. Ferkel waren bei solchen Gebräuchen das übliche Opfertier. Das Gerät in der Linken ist dasselbe wie Fig. 4.

19. Weihetäfelchen mit der Darstellung des Poseidon, der seinen Dreizack und einen Kranz trägt. Es gehört wahrscheinlich dem 7. Jahrhundert v. Chr. an und war für einen Tempel des Poseidon und der Amphitrite bestimmt. Die Löcher in den oberen Ecken dienten zum Aufhängen des Täfelchens. Aufschrift: „Poseidon. Igron hat mich geweiht.“ *Ποτειδάν. Ἴγ(ρ)ων μ᾽ ἀνέθηκε.*

20. Ein Wasserbecken, wie es in Ringschulen **23**, 3 oder auch auf Strafsen aufgestellt war. Dabei eine Herme, welche ebenfalls für beide Örtlichkeiten pafst. Oben Bildtäfelchen als Weihegaben.

---

16. Tafel.

1. Hekate, die dreigestaltige unheimliche Göttin, die des Nachts am Dreiwege verehrte, eine ungriechische, wohl aus dem Kulte der Thraker herübergenommene Gestalt. Das erste Bild zeigt die Hauptfigur, die in der Linken eine Fackel, das Sinnbild des leuchtenden Mondes, hält und aus der Schale in ihrer Rechten den zu ihren Füfsen sitzenden Hund tränkt. Über dem Hunde auf der Säule das Bild des Pan. Der Gott trägt auf dem

Haupte einen Schild (?). Neben der Gestalt der dritten Seite schwebt mit einer Opferschale auf dem Haupte eine kleine weibliche Figur, wohl eine Nymphe. Pan und Nymphen, die Schutzgottheiten der bergigen und durch Quellen belebten Gegend, finden sich öfters mit der Göttin des Dreiweges vereinigt; auch der Hund, der den wandernden Mann zu begleiten pflegt (**65**, 4) und anderseits im Morgenlande vielfach auch herrenlos sein Wesen auf den Strafsen treibt, steht zu ihr in Beziehung.

2. Ein Rundbau, von Arsinoe, der Tochter des ägyptischen Königs Ptolemäus Soter, die eine Zeit lang auf Samothrake eine Zuflucht fand, gestiftet. Zeit zwischen 276 und 247 v. Chr. Der Zweck des Gebäudes steht nicht fest. Indessen war dasselbe den „grofsen Gottheiten“ von Samothrake geweiht.

3. Die drei samothrakischen Kabiren Axiokersa, Kasmilos und Axiokersos. Die Übertragung dieser fremdartigen Gottheiten in die Sprache der gemeingriechischen Mythologie durch die Bilder der Venus, des Eros und des Apollo.

4. Ein vollständig erhaltenes Heiligtum aus der ersten Diadochenzeit. Die Benennung desselben ist durch eine Inschrift gesichert, die sich im Innern des Raumes unter einer für das Götterbild bestimmten Nische befand. Die von griechischer Sitte vollständig abweichende kubische Form des Tempelbaues erklärt sich daraus, dafs der orientalischen Göttin diese Würfelform besonders heilig war. Santorin ist der jetzige Name für das alte Thera.

5. Vgl. **12**, 12. Der Silenkopf, der als Spange den Mantel zusammenhält, läfst auf eine Beziehung des Trägers zu Bacchus schliefsen.

6. Die Darstellung ist einem Bilde entnommen, welches die Vorführung der gefangenen Freunde Orestes

und Pylades vor Iphigenia zum Gegenstande hat. Ein Opfertisch mit tragbarer Kapelle; vgl, **15**, 5. Ein Opferkrug mit Spendeschale und eine heilige Binde.

7. In der oberen Hälfte nähern sich anbetend, zum Teil mit Opfergeräten, die Mitglieder der Genossenschaft dem Altare des Apollo, der wie **15**, 1 selbst gegenwärtig ist und durch eine Spende die Annahme des Opfers zu erkennen giebt. Unten der religiöse Tanz und das bei Flötenspiel gefeierte Trinkgelage, welches die Opfermahlzeit abschliefst. In der Mitte der Zechenden der Mischkrug. Die Flöte zeigt die seltene Form der einrohrigen.

8. Der eine Opfernde röstet am Herde die Eingeweide, die man zu Beginn jedes Opfermahles zu verzehren pflegte, während der andere noch an der Zerstückelung des Fleisches arbeitet. Links oben hängen die Schenkelstücke als diejenigen Teile des Opfertieres, welche nach griechischer Sitte durch Verbrennen den Göttern. geweiht wurden. Die Herme ist wohl eine Bacchusherme. Hinter ihr eine heilige Binde. Am Fufsboden neben dem Bockskopfe Schüsseln, die vermutlich zum Auffangen des Blutes gedient haben.

9. Archigallus hiefs der verschnittene Oberpriester der grofsen Göttermutter Kybele. Er ist mit Zeichen seiner Würde überladen. Auf dem Haupte ein Kranz mit drei Götterbildern, von denen zwei ebenso wie das Brustbild den Attis, den unglücklichen Geliebten der Kybele, darstellen; vom Haupte hängt ein Schleier und eine grofse geknotete Wollbinde, wie sie der Opferstier **19**, 4 trägt, herab; um den Hals eine Kette; in der Rechten ein Mohnstengel und Lorbeerzweige, die als Sprengwedel dienten; in der Linken eine Geifsel für die Selbstgeifselung und in einer Schale Früchte, darunter der für Opfer viel verwendete Pinienzapfen; an der Wand

Handpauken und Flöten, die beliebten Musikinstrumente des lärmenden Kultes der Kybele; unter den Flöten ein Gefäfs, eine sogenannte Cista.

---

17. Tafel.

1. Je ein Stück von den wichtigsten Arten des Hausviehes, ein Schwein, ein Schafbock und ein Stier, wurden in Rom geopfert, wenn es galt ein Stück Land oder auch Personen zu weihen oder zu reinigen. Das Opfer hiefs Suovetaurilia, d. i. Schwein-Schaf-Stieropfer. Die Tiere wurden, bevor man sie am Altare schlachtete, dreimal in feierlichem Zuge um den Gegenstand der Weihe herumgeführt. Auf unserem Bilde sehen wir vor den Opferaltären zwei Lorbeerbäume, die ein Gelehrter für diejenigen zu halten geneigt ist, welche vor dem Hause des Augustus standen, indem er zugleich annimmt, dafs der Kaiser selbst mit seiner Familie das Opfer darbringt und dieses sich auf die Weihe seines Hausplatzes als Tempel des palatinischen Apollo im Jahre 28 v. Chr. bezieht. Neben dem Opfernden steht ein Opferknabe, Camillus, mit dem Weihrauchkästchen, dahinter ein anderer mit der Opferkanne. Der Opfernde hält in der linken Hand irgend ein Opfergerät. Sein rechter Arm ist wie der seines Hintermannes ergänzt. Auf dem Altare liegen bereits Früchte als unblutige Opfer. Die Köpfe des Stieres und des Schweines sind mit heiligen Binden geschmückt. Neben dem Stiere der Opferschlächter. Die Gegenstände, welche die beiden Männer im Hintergrunde auf den Schultern tragen, sollen wohl Rutenbündel vorstellen.

2. Ein festlich bekränzter Tempel mit dem Opfer-

altare. Der letztere ist erhöht, damit der Blick des im Inneren des Tempelhauses stehenden Götterbildes auf das Opferfeuer fallen kann. Das Götterbild selbst ist, um sichtbar zu sein, vom Künstler unter die Thüre gerückt, wie Fig. 8 und Taf. **19**, 5; **65**, 12.

3. Eingeweideschau, Extispicium. Die Verrichtung dieser heiligen Handlung lag den Haruspices ob. Auf unserem Bilde scheint die Entscheidung bereits erfolgt zu sein. In der rechtsstehenden Figur, deren obere Hälfte bis zu der sie schräg durchschneidenden punktierten Linie ergänzt ist, haben wir vielleicht den Haruspex zu sehen. Neben ihm ein Liktor, der in der Rechten ein Opfermesser oder ein Stück der Eingeweide hält und sein Rutenbündel schultert. Das Gefäfs des Opferschlächters war vielleicht zum Auffangen des Blutes bestimmt. Vieles im Bilde ist moderne Arbeit, u. a. auch die Köpfe des im Hintergrunde stehenden Opferschlächters und der nach dem Thore schauenden Person, das Thor selbst, die Hand des das Tier ausnehmenden Opferschlächters und der ganze rechte Arm der am meisten links stehenden Person.

4. Etruskischer Tempel. Der mittlere Bau mit den vier Säulen in der Front ist das Tempelhaus. Die rechts und links anschliefsenden Mauern sind die Umfassungsmauern des heiligen Bezirkes, des Temenos. Der Tempel besteht aus einer tiefen Vorhalle und drei nebeneinander liegenden, durch fortlaufende Zwischenmauern vollständig von einander getrennten Cellae, zu denen die drei auf dem Bilde sichtbaren Thüren führen. Erhalten ist uns kein nach diesem Plane gebautes Heiligtum; die vorliegende Darstellung beruht auf den Bauvorschriften des römischen Architekten Vitruv. Die aus dem Holzbau herrührende Weitsäuligkeit ist etruskische Eigenart.

5. Etruskischer bedeckter Altar, etwa aus dem

6. Jahrhundert v. Chr. Das älteste Beispiel dieser seltenen Altarform. Unter den Tönen der Flöte wird das Opfertier herbeigeführt und der Altar bekränzt. Ein anderer bedeckter Altar **9**, 5.

6. Römischer Opferknabe. In der einen Hand hält er den Spendekrug, in der anderen das Weihrauchkästchen, die Acerra, und das Ricinium, mit welchem Namen man in alter Zeit ein Kleidungsstück, später ein nur bei religiösen Handlungen verwendetes Stück Tuch bezeichnete.

7. Eine Kapelle der Terra Mater. Sie sitzt auf einem Throne mit Szepter und Schale.

8. Ein ummauerter heiliger Baum, an welchen ein glücklicher Fischer sein Netz als Weihgeschenk aufgehängt hat, überschattet zwei durch Füllhörner gekrönte Kapellen, vor deren vorderster ein mit einem Dache oder Korbe für Weihegaben versehener heiliger Baumstamm (vgl. **65**, 12) aufgestellt ist. Hinter dem letzteren stehen — in der Abbildung undeutlich wiedergegeben — zwei Götterbilder, die als in der Kapelle selbst befindlich zu denken sind wie Fig. 2. Rechts daneben und links unten je eine kleine Herme. An der Ummauerung lehnen geweihte Ruderstangen oder Fackelstäbe.

9. Der kleine Altar hat nur dreizehn Centimeter Höhe. In der Mitte die Laren in der gewöhnlichen Haltung, oben ein Knabe und zwei bärtige Masken, unten zwei miteinander kämpfende Tiere, deren Gattung schwer erkennbar ist.

10. Vier mit der Tunica bekleidete Männer, die ein Traggestell (ferculum) mit einem Tempelchen tragen. Das Bild ist der Darstellung eines heiligen Festzuges entnommen, der zu Ehren des Herakles und der Hebe stattfindet.

11. Fig. 11b zeigt eine Muschelkette, an welcher ein Hahnenkopf mit Menschenaugen (?) hängt.

12. Der heilige Baum ist vermittelst einer Binde zugleich mit einem Thyrsosstabe (?) und einem an dessen unterem Ende hängenden Tamburin (?) um die Säule geschlungen. Auf dem Tische steht ein Kantharos, das von der bildenden Kunst meist dem Bacchus beigegebene Trinkgefäfs, und eine kleine Herme. An seinem Rande lehnt ein Palmenzweig oder Sprengwedel, an seinem Fufse eine Weihetafel. Ein Jüngling mit dem Thyrsosstab kommt auf den Baum zu.

13. Das grofse Behältnis unter der Platte mit den beiden Thüren diente vielleicht zur Aufbewahrung der Opfergeschirre aufserhalb der Gebrauchszeit.

---

18. Tafel.

1. Der Altar ist an das Wandbild angemauert. Das letztere zeigt den Genius oder Lar familiaris, den Schutzgeist der Familie, auf einem runden Altare opfernd. Hinter demselben Cypressen, die an Gräbern gepflegten Bäume. In der ältesten Zeit sollen die Leichen der Familienmitglieder im Hause bestattet worden sein. Links eine männliche, durch den Bart als solche gekennzeichnete, rechts eine weibliche Schlange. Man kann in ihnen dem Genius dienende Dämonen sehen, die als Vertreter des männlichen und weiblichen Elementes in der Familie das Fortbestehen derselben verbürgen. Der Genius ist opfernd gedacht, vielleicht um anzudeuten, dafs er als Mittelperson zwischen Göttern und Menschen durch diese Darbringung die Gottheit für die Erhaltung der Seinen geneigt machen will; doch ist auch eine

ähnliche Auffassung wie **15**, 1 und **16**, 7 möglich. Die Lampe in der Nische ist zwar moderne Zuthat, hat aber ihre sachliche Berechtigung; insofern die Römer bei Opfern für die Hausgötter neben die Speisen auch eine brennende Lampe stellten, vgl. Fig. 6.

2. 3. Der berühmte, von Agrippa, dem Schwiegersohne des Kaisers Augustus, errichtete und mit einer tempelartigen Vorhalle, einem Pronaos, versehene Rundbau. Er war für die Verherrlichung des julischen Geschlechtes bestimmt, diente also einem ähnlichen Zwecke wie der durch Philipp von Macedonien zu Olympia gestiftete Rundbau. Neben dem Standbilde Cäsars wurden gleich anfangs die Bilder der Venus und des Mars, auf welche Gottheiten bekanntlich das julische Geschlecht seinen Ursprung zurückführte, hier aufgestellt. Die rings um den Raum laufenden Nischen boten für die Unterbringung solcher Statuen geeignete Plätze. Der Name Pantheon ist für das Gebäude aus dem Altertume überliefert. Der Bau ist in seiner ganzen Gröfse erhalten. Die Wiederherstellung des Inneren jedoch, die unser Bild zeigt, beruht auf unsicheren Voraussetzungen. Die Substruktionen rechts am Grundrifse Fig. 3 sind modern.

4. Ein Heiligtum für die Laren der Kreuzwege. Die äufsersten Figuren der oberen Reihe stellen die Laren in der gewöhnlichen Tanzstellung dar. In der Mitte eine Opferszene. Die Schlangen entweder als Ortsgeister oder in demselben Sinne wie Fig. 1.

5. Verschiedenartige Figuren, Glasperlen und Steine mit eigenartigen Ornamenten.

6. Im Hintergrunde als Wandbild der Genius mit dem Füllhorne zwischen den beiden Laren in ihrer gewöhnlichen Haltung. Vorn als plastische Figürchen an den Enden der Reihe wiederum die Laren, dazwischen als Penaten des Hauses andere Gottheiten: in der Mitte

Merkur mit dem Beutel und Apollo mit der Leier; rechts von diesem Merkur mit dem Flügelhut; links von dem gröfseren Merkurbilde eine nicht zu erkennende Gottheit; vor Apollo eine kleine Lampe, vgl. Fig. 1.

7. Vorn ein Brunnen, wie sie an Strafsenkreuzungen angelegt wurden. Dahinter ein zur Wasserleitung gehöriges Reservoir. Es hat keine Thüre, wohl aber eine fensterartige Öffnung. Der Vorwurf des Wandgemäldes an diesem Gebäude ist nicht klar. Es mufs irgend welche Beziehung zu den Lares Compitales gehabt haben, deren Kulte der davor stehende Altar diente.

8. Metragyrten waren Bettelpriester im Dienste der Kybele, die mit dem Bilde ihrer Göttin umherzogen, es dem Volke unter wilden Tänzen zeigten und behaupteten, dafs die Gottheit ihnen die Macht gäbe, Krankheiten zu heilen und Sünden zu vergeben. Auch pflegten sie Bestien bei sich zu führen, die sie zum Tragen des Götterbildes und zu anderen Künsten abrichteten. Besonders gern wurde, wie natürlich, hierzu der Löwe als das heilige Tier der Kybele benutzt. Bei ihren Vorführungen sammelten sie Almosen ein. Unser Bild zeigt einen solchen Tanz um das aufgestellte Standbild der Kybele. Einer von den Bettelpriestern hält seinen Hut vorgestreckt, in welchen ein Zuschauer Almosen wirft. Der Empfänger macht eine Gebärde, als ob er ihm den Dank des Himmels zusicherte. Rechts der Musikant, der die Doppelflöte bläst und gleichzeitig mit dem linken Fufse das sogenannte Krupezion spielt, ein musikalisches Instrument, welches aus zwei im spitzen Winkel aneinander gefügten Platten bestand, durch deren Zusammenschlagen der Ton hervorgerufen wurde. Weiter rechts der gezähmte Löwe.

9. Die ursprünglich wohl sabinische Bellona, die Göttin kriegerischer Tüchtigkeit, wurde frühzeitig in Rom

verehrt und besafs einen Tempel auf dem Marsfelde. Später lernten die Römer auf ihren asiatischen Feldzügen eine kappadokische Mondgöttin kennen und nahmen von Staats wegen ihren Kult nach der Heimat herüber, indem sie ihr den Namen der sabinischen Gottheit beilegten. Die kappadokischen Priester liefen an den Festen der Göttin unter rauschender Musik in schwarzer Gewandung durch die Strafsen der Stadt und besprengten bei den Opfern den Altar mit ihrem eigenen Blute, das sie durch Selbstverwundung aus Armen oder Schenkeln gewonnen hatten. Der Bellonapriester unseres Bildes ist in der dazugehörigen Inschrift als Cistophoros, d. i. Korbträger bezeichnet. In der That sehen wir zu seinen Füfsen den Korb mit dem Mondbilde stehen. In der Rechten hält er einen Lorbeerzweig als Sprengwedel. Ein Kranz aus demselben Laube bedeckt sein Haupt, und die Linke trägt zwei doppelschneidige Streitäxte.

---

19. Tafel.

1—5. Die Ara pacis Augustae, ein grofser dem pergamenischen **15**, 2 ähnlicher Altarbau, zu welchem eine freistehende Treppe hinaufführte, wurde am 4. Juli 13 v. Chr. auf dem Marsfelde gegründet und vier Jahre später am 30. Januar geweiht. Die Darstellungen 1—3 gehören wahrscheinlich einem Friese an, der sich um die eine Seite des Altarbaues in der Richtung nach der Aufgangstreppe zu hinzog und dem auf der anderen Seite eine ähnliche Prozessionsdarstellung entsprach. Es ist ein Opferfestzug dargestellt. Die erste Tafel zeigt die vordersten Teilnehmer an demselben, die bereits an ihrem Ziele angelangt sind. Voraus geht ein Opferknabe,

Camillus, der das Bild eines Laren trägt; sein Gewand ist im unteren Teile unrichtig ergänzt (vgl. **17**, 6). Rechts der Kaiser Augustus in der Mitte seiner Vertrauten. Seine Gesichtszüge sind getreu wiedergegeben. Er trägt aufser dem Lorbeerkranze die aus Lammfell bestehende Mütze des Flamen mit dem spitzen Aufsatze, dem Apex. Hinter ihm sind zwei Liktoren mit Rutenbündeln sichtbar. Der Kopf der in der Mitte des Bildes rechts neben Augustus stehenden Figur und der ganze untere Teil der Tafel sind ergänzt. Die zweite und dritte Tafel zeigen noch in Bewegung befindliche Teile des Zuges, bilden indes nicht eine unmittelbare Fortsetzung der ersten Darstellung; vielmehr fehlt sowohl zwischen der ersten und zweiten als zwischen der zweiten und dritten Tafel je eine weitere. Die zweite Tafel ist aufserdem in neuerer Zeit aus zwei Stücken, die mit einander nichts zu thun haben, zusammengesetzt. Die erste Hälfte derselben zeigt Mitglieder der Priesterschaft: zwei Einzelpriester, Flaminés, einen Opferknecht mit dem Beile oder auch priesterlichen Liktor, wie sie den Pontifex zu begleiten pflegten, und eine hohe priesterliche Gestalt, die das Gewand über das Hinterhaupt gezogen hat. Der zweite Einzelpriester trägt die dieser Priesterklasse zukommende Rute, das Commetaculum, das er verwendete, um sich bei dem Opfergange durch die Menge Platz zu schaffen. Der Aufsatz der Mütze ist bei ihm und seinem Amtsgenossen anders gebildet als bei Augustus. Die hohe priesterliche Gestalt hat man auf Agrippa oder auch auf den vergötterten Cäsar bezogen. Hinter dem Haupte derselben schneidet der erste Teil der Tafel ab, der zweite Teil, welcher Mitglieder der kaiserlichen Familie zeigt, dürfte mit Nr. 3 zu verbinden sein. Das Stück Mantel, an welchem sich der Knabe festhält, gehört einer weiblichen Figur an. Ein Mann legt die Hand auf das Haupt des

Knaben. Dann folgt im Vordergrunde eine Frau und zwei, Lorbeerzweige in den Händen haltende, Männer. Die dritte Tafel zeigt ebenfalls Mitglieder der kaiserlichen Familie, die zum Teil schon durch ihre würdevolle Haltung als solche ausgezeichnet sind. Die einzelnen Personen sind nicht zu benennen. Die Kinder, ein Mädchen und zwei Knaben, tragen um den Hals die Bullae genannten kreisförmigen oder halbmondförmigen Amulettkapseln. Fig. 4 und 5 gehören wahrscheinlich einer Balustrade an, die den Treppenaufgang zum Altare schmückte. Die erstere, in ihrem oberen und unteren Teile ergänzte Tafel zeigt zwei Opferknechte, die einen Stier zum Altare des Tempels führen. Zwischen den Hörnern des Stieres ein dreieckiger Aufsatz; um sie herum eine heilige aus Wollfäden geknotete Binde wie **16**, 9. Fig. 5 zeigt zwei Camilli und ein für das Opfer bestimmtes Schwein. Auf dem rechtsstehenden einfachen Felsenaltare liegt bereits als unblutiges Opfer eine apfelartige Frucht. Der vordere Camillus hält zu gleichem Zwecke auf einer Schale neben kleinen Zweigen andere Früchte, unter anderen Pinienzapfen (vgl. **16**, 9) bereit, während er in der Rechten eine Opferkanne und über dem linken Arm das Ricinium trägt (vgl. **17**, 6). Oben auf dem Felsen ein Tempel. Im Giebel zwei Krummstäbe und eine Opferschale. Die darunter dargestellten, von einem riesigen Lorbeerkranze umgebenen Götterbilder sind im Inneren des Gebäudes befindlich zu denken, vgl. **17**, 2, 8. Rechts sitzt der bärtige Jupiter mit seinem Szepter, links eine andere Gottheit, vielleicht Mars mit Speer und Opferschale oder Faunus. Rechts zur Andeutung der Örtlichkeit eine Eiche. Dieser Baum war sowohl dem Jupiter als dem Mars heilig. Fast alle Personen auf den fünf Tafeln tragen Lorbeerkränze.

6. Anclabris ist der Name des römischen Tisches für Opfergeräte, der wohl zu unterscheiden ist von dem für Opfergaben bestimmten Tische. Auf unserem Bilde eine Opferkanne, eine Schale mit Untersatz und ein Opfermesser.

7. 8. 9. Die Verehrung des Genius des Augustus wurde in Rom im Jahre 7 v. Chr., in Pompeji vermutlich um dieselbe Zeit eingeführt. Die vordere Altarseite Fig. 9 zeigt den Priester, wie er, umgeben von Liktoren, einem Flötenspieler und Dienern, dem Genius des Augustus ein Opfer bringt. Das Opfertier, welches dem Augustus dargebracht wurde, war regelmäfsig wie auf unserm Bilde ein Stier. Es wird vom Opferschlächter herangeführt. Im Hintergrunde ist der bekränzte und mit einem Vorhange geschmückte Tempel sichtbar. Fig. 7 zeigt Opfergeräte: eine Opferschale (Culullus?) zum Spenden oder Auffangen des Blutes, eine Schöpfkelle (Simpulum) zum Schöpfen des Opferweines und eine Weinkanne (Præfericulum?). Fig. 8 zeigt ein Ricinium, ein Weihrauchkästchen (Acerra) und einen Krummstab (Lituus) für Auguren, vgl. Fig. 14.

10. 11. 12. Es war uralter römischer Brauch, dafs die Jungfrauen, wenn sie in den Ehestand eintraten, ihr Haar in sechs Haarflechten banden und das Haupt durch einen Schleier verhüllten. Die Vestalinnen sind gewissermafsen die Jungfrauen am Herde des Staates. Darum tragen sie wie die Bräute die Haarflechten und den Schleier. Nur bestanden die ersteren bei ihnen nicht aus natürlichem Haare, sondern aus Strähnen von Stoff, die quer über den Kopf gelegt wurden. Der Schleier bildet bei Fig. 11 ein besonderes Stück. Bei Fig. 12 ist einfach das Obergewand über den Kopf gezogen. Standbilder wurden nur den Obervestalinnen errichtet. Diese waren die ältesten der jedesmal im Amt

befindlichen Vestalinnen. Aufschrift der Münze: Der Bellicia Modesta, der vestalischen Jungfrau.

14. Augustus als Augur mit dem Krummstabe. Zu seinen Füfsen eines der heiligen Hühner.

15. Das für die Beobachter der Blitze geltende Himmelstemplum zerfiel nach der Lehre der Etrusker in sechzehn Teile, während das Lufttemplum nur in vier geteilt wurde. In der Höhe des Himmels die Wohnung des Zeus, inmitten aller Regionen gedacht. Die Zählung der Häuser beginnt im Norden und geht nach Osten weiter. Die ersten Regionen sind die glücklichsten. Am gefürchtetsten dagegen waren die Blitze, welche aus der sechzehnten Region kamen. Überhaupt waren die auf der linken Seite des nach Süden gewendeten Beschauers erscheinenden Blitze günstig, die auf der rechten Seite ungünstig. Der denkbar günstigste Fall war der, dafs ein Blitz aus dem ersten Hause kam und in dasselbe zurückkehrte.

---

20. Tafel (Fig. 1—4).

1. Vielleicht das Standbild eines siegreichen Knaben, der in dem Augenblicke dargestellt ist, wo er die Götter um günstigen Erfolg für den bevorstehenden Wettkampf anfleht. Die Arme dieser berühmten hellenistischen Statue sind modern und vermutlich von einem französischen Künstler des 17. Jahrhunderts angesetzt, doch ist die Haltung derselben im allgemeinen unzweifelhaft richtig getroffen.

2 und **4.** Tempelsklavinnen, Hierodulen, waren Mädchen, die in gewissen Kulten zum Eigentume des Tempels gehörten. Dafs sie an den Festen ihrer Gott-

heit religiöse Tänze aufzuführen hatten, ist zwar nicht durch schriftliche Quellen bezeugt, aber an sich nicht unwahrscheinlich. Berichtet wird von einem Kalathiskos (nicht Kalattiskos) genannten Tanze, bei welchem, wie der Name sagt, ein Korb, Kalathos, eine gewisse Rolle spielte. In den bildlichen Darstellungen, in welchen tanzende Mädchen korbähnliche Aufsätze auf dem Kopfe tragen, haben wir vermutlich diese Art Tanz wieder zu erkennen. Die Körbe sind als ursprünglich zur Vorstellung der betreffenden Gottheit gehörig zu betrachten. Denn die Tracht der priesterlichen Personen näherte sich häufig der Tracht der Gottheit, welcher sie dienten. In unseren Figuren haben wir eine Hierodule der Demeter zu sehen, die häufig mit einem Kalathos dargestellt wird, vgl. **14**, 2. Die beiden Goldblättchen sind nämlich in einem beim alten Pantikapäum, dem jetzigen Kertsch, in der Krim aufgedeckten Grabe einer Demeterpriesterin unter anderen zum Schmucke ihres Priesterstaates gehörigen Gegenständen gefunden worden. Das Blättchen Fig. 2 war vermutlich auf den Stoff ihres Gewandes aufgeheftet, das andere Fig. 4 diente als Ohrgehänge.

3. Eine nicht leicht zu deutende Darstellung. Rechts sitzen im Freien zwei (männliche?) Figuren vor einem Tische, der ebenso wie der darunter befindliche Korb mit undeutlichen Gegenständen beladen ist. Der ältere Mann davor hat wahrscheinlich das Tragtempelchen, das seiner Breite nach für zwei Götterbilder bestimmt zu sein scheint, mitgebracht und vermittelst der daran befestigten Stange in die Erde gesteckt. Er hält mit der rechten Hand eine Opferschale über den Tisch und trägt in der linken ein Gefäfs für Weihwasser (?) sowie Zweige, die ihm als Weihwedel dienten. Er scheint in einer gewissen Erregung zu beten. Die Beischrift *μυστα* bezeichnet die Dasitzenden als Eingeweihte. Man hat

die Darstellung auf die Mysterien der Kybele bezogen und somit in dem Priester einen Metragyrten erkennen wollen, vgl. **18**, 8. In diesem Falle hätten wir, da das Bild in die erste Hälfte des 5. vorchristlichen Jahrhunderts oder in eine noch etwas frühere Zeit gehört, in demselben den frühesten Beleg für das Eindringen dieses orientalischen Kultes in Attika.

5. Spiele.

Die heiligen Festzeiten der Griechen waren weniger Feiertage als Schautage. Wie wir im vorigen Abschnitte gesehen haben, erweiterten sich die ursprünglichen Festopfer vielfach zu grofsartigen Schaustellungen, in welchen das Volk das Beste, was es leistete und besafs, zu Ehren der Gottheit vorführte.

In den ältesten Zeiten mögen die abgehaltenen Wettkämpfe zu dem eigenartigen Kulte des gerade gefeierten Gottes in enger Beziehung gestanden haben, ja vielleicht zum Teil unmittelbar aus demselben hervorgegangen sein. Später vergafs man jedenfalls die ursprüngliche Bedeutung des einzelnen Wettkampfes, und die Neigung, die Feste möglichst ehrenvoll für die Gottheit zu gestalten, in Verbindung mit der natürlichen Schaulust der Menge, veranlasste die Einführung immer neuer Spiele und die Übertragung der bisher nur bei dem einen Feste üblichen auf die andern Feste desselben Gottes oder auch auf die anderer Götter. So finden wir denn in den besten Zeiten des Griechentums die Hauptfeste der Gottheiten durch eine mehr oder weniger lange Reihe von Wettkämpfen verherrlicht. Sie sind teils musische, die hauptsächlich

in Chorgesängen und Tänzen, Kithara- und Flötenspiel sowie in späterer Zeit in dramatischen Aufführungen bestehen, teils gymnische, welche alle Leistungen körperlicher Geschicklichkeit und Kraft umfassen, teils hippische, unter denen sowohl die Wettrennen der Reitpferde in unserem Sinne als auch die dem Altertume eigentümlichen Wagenrennen zu verstehen sind.

Neben den hippischen Wettkämpfen, die zu allen Zeiten ein Vorrecht der vermögenden Klassen bleiben mufsten, sind die gymnischen die ältesten, von denen wir wissen. Achilles veranstaltet bei der Leichenfeier des Patroklos unter anderen Festlichkeiten eine Reihe gymnischer Wettspiele, bei denen die hervorragendsten Helden ihre Kraft im Faustkampfe, Ringen, Wettlaufen und Speerwurf mafsen. Ebenso läfst Alkinoos zu Ehren seines Gastes Odysseus die Phäaken ihre Geschicklichkeit in solchen Kampfspielen zeigen. Auch in späterer Zeit bildeten die gymnischen Kämpfe den Kern aller Festspiele, und wenn auch die Masse des Volkes das aufregende Schauspiel des Wagen- und Pferderennens vorziehen mochte, in den Augen der ernsteren Männer behielten die Leistungen der Jugend in den körperliche Kraft und Gewandtheit erfordernden Übungen den höheren Wert. War doch die Ausbildung des Leibes zur ebenmäfsigen Entfaltung aller seiner Kräfte das Hauptziel des griechischen Jugendunterrichtes. Wir erkennen hier einen tiefgreifenden Unterschied zwischen der Erziehungsweise der Griechen und der anderer Völker des Altertumes. Während bei den letzteren die Erziehung des Leibes sich meist auf Übungen beschränkte, die sich unmittelbar für den Krieg oder die Jagd verwerten liefsen, verfolgte die körperliche Ausbildung bei den Griechen ebensowenig unmittelbar praktische Zwecke wie etwa in neuerer Zeit das jahnsche Gerätturnen. Ein alter Satyriker schil-

dert in drolliger Weise den Eindruck, welchen das Treiben in einer griechischen Ringschule auf den Skythen Anacharsis macht, wie die Jünglinge, die eben noch friedlich miteinander verkehrten, plötzlich übereinander herfallen, sich mit ihren nackten öltriefenden Leibern auf dem schmutzigen Boden wälzen, einander stofsen und schlagen, mit den Stirnen gegeneinander rennen oder Luftsprünge machen. Der Skythe glaubte in einem Tollhause zu sein. Für den Griechen waren die Übungen eine sehr ernste Sache. Die Turnplätze der Jugend bildeten für einen grofsen Teil des Tages die Sammelplätze der athenischen Bürger. Hier und in den angrenzenden Säulenhallen ergingen sich die Männer in ernsten Gesprächen, hier hielten die Philosophen ihre Vorträge, hier war auch die Schule der griechischen Kunst. Ohne den täglichen Anblick jener unbekleideten Knaben und Jünglinge mit ihrer von Generationen her ererbten Schönheit, die in den mannigfaltigsten Stellungen und Bewegungen ihren Ausdruck fand, hätte der griechische Künstler nimmermehr jenes feine Gefühl für die Körperschönheit gewinnen können, um das ihn die Nachwelt beneidet.

Die öffentliche Erziehung des Knaben begann etwa im siebenten Lebensjahre mit seinem Eintritte in die Palästra, d. i. Ringschule. Diese einfachere Turnanstalt bestand im wesentlichen aus einem grofsen freien Raume, der von einer Säulenhalle umgeben war, an welche sich noch eine mäfsige Anzahl anderer Räume anschlofs (**22**, 2; **27**, 6). Ein viel verwickelterer Bau war das für das reifere Jugendalter, für die Epheben, bestimmte Gymnasium. Auch in diesem Gebäude mufste ein genügend grofser Ringplatz, eine Palästra, vorhanden sein, aufserdem aber als weitere Übungsräume eine langgestreckte Laufbahn sowie ein abgesonderter Raum für Speer- und Diskos-

wurf. Sodann gehörte zu den Erfordernissen des Gymnasiums ein Raum für das nötige Öl zum Einreiben. Man pflegte sich nämlich sowohl vor Beginn als nach Schluss der Übungen mit Öl zu salben (**21**, 6, 9; **23**, 9). Es schien durchaus nötig, die nackten, sich bald in höchstem Grade erhitzenden, bald wieder ruhenden Körper in den zum Teile unbedeckten Räumen vor der Einwirkung der Witterung einigermafsen zu schützen. Diesen Zweck erfüllte das Öl durch Schliefsung der Poren. Aufserdem aber sollte es auch die Glieder geschmeidiger machen. Denjenigen, welche Übungen im Ringen vornahmen, war ferner vorgeschrieben, sich den Körper mit feinem Sande zu bestreuen, damit die ölglatte und schweifstriefende Haut nicht jedes kräftige Umfassen verhinderte. Nach der Übung galt es, den aufgestreuten Sand sowie den naturgemäfs während der Übung sich ansetzenden Staub mitsamt dem Öle wieder zu beseitigen. Das geschah durch die für jeden Teilnehmer an den gymnastischen Übungen unentbehrlichen Schabeisen oder Striegeln (**21**, 8; **23**, 3, 6). Eine weitere Reinigung und zugleich Erquickung bot sodann ein Bad. Also auch hierfür mufste ein geeigneter Raum geschaffen werden, den wir uns in den ältesten Zeiten nicht einfach genug denken können (**23**, 3; **21**, 9), während die spätere Zeit hierin einen weitgehenden Luxus entfaltete. Zum kalten Bade wurde das warme Wasser- und das Luftbad hinzugefügt (**23**, 1), und die nun auch von älteren Männern, die an den gymnastischen Übungen nicht teilnahmen, benutzten Anlagen wurden mehr und mehr auf Kosten der Übungsräume vergröfsert, so dafs sie schliefslich den Römern beim Baue ihrer prachtvollen Thermen (**59**, 1, 2; **60**, 1) als Vorbild dienen konnten.

Im Vordergrunde aller in den Turnschulen vorgenommenen Übungen stand der Ringkampf, der der

Palästra ihren Namen gegeben hat. Es ist die erste gymnastische Leistung, an die der Knabe heranzutreten hatte, und auch der reifere Jüngling mufste bestrebt sein, hauptsächlich in dieser Art des Wettkampfes etwas Tüchtiges zu leisten. Man legte offenbar deshalb auf diesen Teil der gymnastischen Kunst einen so hohen Wert, weil er im Gegensatze zu den einseitigen Übungen, welche nur Arm oder Bein anstrengten, vorzüglich geeignet war, Kraft und Gewandtheit des gesamten Körpers auszubilden. Bei den verschiedenen Bewegungen, welche diese Kampfart erforderte, kamen mehr oder weniger alle Muskeln in Thätigkeit. Nur Stofs und Schlag waren untersagt; was durch Umschlingung mit Armen oder Beinen erreicht werden konnte, war gestattet. Mit festem Schritte und weit vorgebeugtem Oberkörper gingen die Kämpfer aufeinander los (**21**, 3; **23**, 10). Oft stiefsen sie die Stirn aneinander und suchten sich so gegenseitig zurückzudrängen. Ein erster wichtiger Vorteil war es, wenn es dem einen gelang, die Handgelenke des Gegners zu erfassen, um so die freie Bewegung seiner Arme zu hindern (**23**, 5; **24**, 13). Dann aber galt es, ihn um Leib oder Schultern (**24**, 10) zu fassen, ihn niederzudrücken oder in die Höhe zu heben und zu Boden zu werfen (**23**, 7; **24**, 4).

Verwandt mit dem Ringkampfe war der sogenannte Gesamtkampf, das Pankration. Da indes bei diesem auch Stofs und Schlag mit Hand (**24**, 12) und Fufs (**23**, 10 oben links) und jeder sonstige Kunstgriff gestattet war, so erforderte diese Übung noch gröfsere Anspannung aller Kräfte. Kam es doch darauf an, gleichzeitig sich vor den mannigfaltigen Angriffen des Gegners zu hüten und jede seiner Blöfsen gewandt zu erspähen, um sie sofort durch die rechte Angriffsweise, durch Stofs, Schlag oder Umfassung, wohl auch gelegentlich durch

Sprung auf den Nacken (**23**, 10 rechts oben) auszunutzen. Ein alter Schriftsteller vergleicht mit einem Pankrationkämpfer den Mann, der inmitten der Stürme des Lebens steht, rings von Gefahren umgeben und immer gleichzeitig genötigt ist, sich vor diesen zu hüten und selbst thatkräftig einzugreifen, um eigene Vorteile zu erlangen. So war denn auch die Angriffsweise bei dieser Übung eine ganz andere als bei dem Ringkampfe. Der Pankratiast tritt seinem Gegner nicht mit kräftig vorschreitenden Füfsen entgegen, sondern das eine Bein streckt er vorsichtig tastend vor, bereit, es zum Stofse zu benutzen oder auch schnell zurückzuziehen, das andere Bein krümmt er ein wenig, um es sofort im Angriffe zu strecken oder im Ausweichen weiter beugen zu können (**21**, 1, 2, irrtümlich als Ringkampf bezeichnet); auch die Arme sind in einer Stellung vorgestreckt, welche halb Angriffs-, halb Verteidigungsstellung ist. Der Sieg wurde nicht durch Niederwerfung des Gegners entschieden, sondern der Kampf dauerte auf dem Erdboden noch fort (**24**, 12), bis der eine der Kämpfer durch Ausstrecken eines Armes sich für besiegt erklärte (**23**, 10 Mitte?).

Zur Ausbildung hauptsächlich der unteren Gliedmafsen dienten die Übungen im Sprung und Lauf. Unter den verschiedenen Sprungarten (**22**, 1) war der Weitsprung der angesehenste. Man benutzte für denselben steinerne oder metallene Sprunggewichte, die in älterer Zeit die Form länglicher Halbkreise (**22**, 10), später die unserer Hanteln (**21**, 3; **22**, 15) hatten. Sie wurden während des Anlaufes nach vorn gehoben (**23**, 10 Mitte), beim vorletzten Schritte desselben nach hinten gesenkt, um dann beim Absprunge selbst um so kräftiger wieder nach vorn geschleudert zu werden. Durch neuere Versuche ist festgestellt worden, dafs bei diesem Ver-

fahren eine gröfsere Sprungweite erreicht werden kann als beim Sprung ohne Gewichte. Auch wird der Niedersprung durch dieselben sicherer und ruhiger. Das so ermöglichte festere Auftreten war um so nötiger, als die erreichte Sprungweite durch Ziehen einer Furche vor den Füfsen des Springers markiert werden mufste. Das geschah mit Hilfe eines Stabes oder vielleicht auch einer Hacke. Galt es, die Sprungweite eines Springers nicht nur mit der seiner Gefährten zu vergleichen, sondern ziffermäfsig festzustellen, so bediente man sich dazu einer Mefsrute (**23**, 4, 5).

Der Wettlauf, vielleicht die älteste aller gymnastischen Übungen, bestand in einem einmaligen oder mehrmaligen Zurücklegen einer Strecke von 600 griechischen Fufs. Auf diese Länge war denn auch die in erster Linie für den Wettlauf bestimmte Laufbahn, das sogenannte Stadion, berechnet (**23**, 1; **26**, 1, 3—5, 7). Man pflegte diese langgestreckten Bauten, wo es anging, in einem Thalgrunde anzulegen, um womöglich auf beiden Seiten die Thalwände für die Zuschauersitze verwerten zu können. Die Ablaufmarken am Anfange und Ende der Bahn (**22**, 12) bezeichneten die Ausdehnung, drei Säulen oder Metae (**26**, 3) die Richtung des Laufes. Man lief entweder von einer Ablaufsmarke zur andern oder, indem man bei der hintersten Meta kehrt machte, wieder zum Ausgangspunkte zurück, oder man umkreiste die ganze Bahn zweimal oder endlich zwölfmal hintereinander, legte also in diesem Falle die Entfernung von etwa $4\frac{1}{2}$ Kilometer zurück. Danach unterschied man den einfachen, den doppelten, den vierfachen und den Dauerlauf. Bei den drei ersten Laufarten beschleunigte man den Lauf durch weites Vorbiegen des Oberkörpers und heftige Mitbewegung der Arme (**23**, 10 rechts oben), während man beim Dauerlaufe, wo es

nötig war, die Kräfte zu sparen, den Oberkörper aufrecht hielt und die Unterarme in Hüftenhöhe bewegte (**22**, 7). An einem Feste der Juno wurde in Olympia auch die dorische Sitte des Mädchenwettlaufes geübt (**22**, 14).

Kraft und Gewandtheit des Oberkörpers, insbesondere der Arme, wurde durch Speerwurf, Diskoswurf und Faustkampf erzielt. Die Übung des Speerwurfes erhielt einen eigenartigen Charakter durch diejenige Art von Speeren, welche nicht mit der bloſsen Hand, sondern vermittelst eines in eine Schleife endenden Riemens abgeschleudert wurden (die *ἀκόντια ἀγκυλωτά*, **22**, 6, 8, 9, 11; **38**, 8). Man wickelte, wie die Darstellungen zeigen, den Riemen um die Mitte der Wurfwaffe, so daſs die Schleife vorn lag, und steckte durch die letztere entweder den Zeigefinger allein (**22**, 6) oder diesen und den Mittelfinger (**22**, 8, 11). Beim Abschleudern wickelte sich der Riemen naturgemäſs los und brachte den Speer in eine drehende Bewegung, die ein leichteres Durchschneiden der Luft ermöglichte und somit die Schnelligkeit und Treffsicherheit des Geschosses erhöhte. Diese Art der Speere hatte also vor den gewöhnlichen dieselben Vorteile voraus wie die Geschosse unserer gezogenen Geschütze vor denen der glattläufigen. Sie waren bei den Griechen bereits im 5. Jahrhundert besonders als Waffe der Peltasten und für die Jagd allgemein beliebt, wurden aber auch von den Römern und Etruskern verwendet.

Ein uraltes griechisches Spiel war das Werfen des Diskos (**20**, 5; **21**, 3, 4). Es kam darauf an, diese kreisrunden Stein- oder Metallscheiben (**22**, 11, 15) in einer bestimmten Richtung möglichst weit durch die Luft zu schleudern. Der Ort, wo sie niederfielen, galt als das erreichte Ziel, nicht der Punkt, bis zu welchem sie weiter

rollten. Eine Wurfweite von etwa hundert Fufs galt als ansehnliche Leistung.

Eine Übung, die über die Ziele einer die gleichmäfsige Ausbildung des Körpers bezweckenden Gymnastik nach unseren Anschauungen weit hinaus ging, war der Faustkampf, insbesondere da man im Altertume bei dieser Kampfesart nicht immer mit der blofsen Faust zuschlug, sondern, um die Hiebe wuchtiger und gefährlicher zu machen, Hand und Unterarm mit Riemen umwickelte, die zum Teil durch Bleibuckel oder Nagelköpfe beschwert waren (**23**, 4, 9, 10; **24**, 1, 5). Wohl mag diese Vorrichtung gleichzeitig den Zweck gehabt haben, Handgelenk und Unterarm vor einer vorzeitigen Ermüdung durch die darauf fallenden Schläge zu schützen; thatsächlich aber war die Beschwerung des Armes durch diese Riemen, wie uns die Darstellungen lehren, wenigstens in späterer Zeit eine derartige, dafs sich die Umwickelung zu einer furchtbaren Waffe gestaltete (**24**, 1, 5). Die vollständige Rüstung, bei der auch die Finger durch einen besonderen Schlagriemen bewaffnet waren (**24**, 1), ist vielleicht nur bei den öffentlichen Kämpfen der berufsmäfsigen Athleten üblich gewesen, bei denen denn auch die ärgsten Verstümmelungen vorkamen, während in den Ringschulen der Jugend die Finger frei blieben (**23**, 4, 9) und vielleicht auch weichere Riemen in Anwendung kamen. Aber immerhin müssen wir staunen, dafs man diese gefährliche Kampfesart überhaupt in den Turnschulen lehrte und diese Übung als einen wichtigen Teil der körperlichen Ausbildung betrachtete, so dafs der Staat schon in den besten Zeiten des Hellenentums neben dem Faustkampfe der Jünglinge und Männer auch den der Knaben als selbständiges Kampfspiel in die gymnischen Schaustellungen einreihte. Gewifs war es bei dieser Übung hauptsächlich auf eine frühzeitige Stählung

des persönlichen Mutes abgesehen. Eine Kräftigung der Arm- und Handmuskeln wurde schon durch die Vorübungen zum Faustkampfe, die man an einem hängenden Ledersacke anstellte, erreicht (**24**, 7).

Die aufgeführten Übungen bilden den Grundstock der griechischen Leibesübungen und zugleich den wichtigsten Teil der gymnischen Wettspiele bei den Festen der Götter. Sie wurden auch mit Ausschlufs des Faustkampfes und des ihm nahestehenden Pankration zu einem einzigen Kampfspiele, dem Pentathlon oder Fünfkampf, vereinigt. Die Kämpfer, welche sich an demselben beteiligten, mufsten der Reihe nach in einer Ordnung, die wir nicht mehr mit völliger Sicherheit nachzuweisen vermögen, den Wettkampf im Diskos- und Speerwurf, im Springen, Wettlauf und Ringen bestehen.

Keineswegs aber war mit diesen hervorragendsten Übungen der Kreis der gymnischen Wettspiele abgeschlossen. Kultusgebräuche und die verschiedenartigen Neigungen der einzelnen Stämme fügten bald hier bald dort neue Kampfesarten hinzu. Im engen Zusammenhange mit dem Gottesdienste stand der in Athen an mehreren Festen geübte Fackelwettlauf (**23**, 7). Hierbei galt es, von einem in der Akademie stehenden Altare des Prometheus das Feuer möglichst rasch auf gewisse Altäre in der Stadt, auf denen ein Opfer dargebracht werden sollte, zu übertragen. Die Einrichtung beruht auf der Anschauung, dafs der Gottheit dasjenige Opfer das willkommenste war, welches von möglichst reinem Feuer verzehrt wurde. Man hielt aber für ganz besonders geheiligt das auf dem Altare des Prometheus flackernde Feuer, da dieser Gott ja selbst das Feuer unmittelbar aus dem Olymp entnommen hatte. Je schneller nun die Übertragung stattfand, um so besser konnte die Reinheit bewahrt werden. Es stritten hierbei nicht einzelne, son-

dern ganze Parteien gegeneinander. Sie stellten ihre Leute auf einem zu durchlaufenden Wege in gewissen Abschnitten auf. Der vorderste Mann jeder Partei zündete die Fackel an dem Altare der Akademie an und trug sie zum nächsten Manne seiner Partei, dieser ebenso weiter bis zum letzten. Die Schnelligkeit allein war nicht entscheidend; die Läufer mufsten auch grofse Geschicklichkeit im Halten der Fackel bei der Übernahme derselben und während des Laufes entfalten, damit das Feuer nicht verlöschte. Das Wettspiel bot so viel Interesse, dafs man es nicht nur beibehielt, als die ursprüngliche gottesdienstliche Bedeutung längst vergessen war, sondern auch auf andere Orte und andere Feste übertrug, ja es sogar, um den Reiz zu erhöhen, zu Rosse versuchte (**22**, 4).

Ferner konnte es nicht fehlen, dafs man diese oder jene Übung unmittelbar für die Zwecke des Krieges nutzbar zu machen suchte. Der Speerwurf war an sich eine kriegerische Übung. Die Übung des Wettlaufes konnte bei dem Grundsatze der Griechen, gegen den Feind in schnellem Laufschritt vorzurücken (**22**, 3), für den Krieg verwendet werden, wenn man sich gewöhnte, sie nicht nur unbekleidet, sondern auch mit den Waffen in der Hand anzustellen. So finden wir bei manchen Festen einen Waffenlauf im Gebrauche, bei welchem die Läufer Schild und Helm trugen (**22**, 5). Die Gewandtheit in der Handhabung der Waffen erprobte die sogenannte Pyrrhiche, eine Art Kriegstanz, bei welchem zwei Reihen mit Helm, Schild und Schwert gerüsteter Tänzer nach dem Spiele der Flöte sich aufeinander zu bewegten und durch die Wendungen des Körpers und die Schwingungen der Arme Angriff und Verteidigung nachahmten (**20**, 9). Auf etruskischen Darstellungen erscheinen diese Kämpfer in voller Rüstung (**24**, 11).

Alle diese gymnischen Übungen mit Ausnahme des Fackellaufes wurden im Stadion zur Aufführung gebracht. Der Raum für die Wettrennen zu Rofs und Wagen war der Hippodrom, der sich in seiner baulichen Einrichtung dem Stadion (**26**, 6) anschlofs, aber die doppelte Gröfse desselben hatte. In ältester Zeit war das Wagenrennen der einzige von den Griechen geübte hippische Wettkampf, wie denn dieses Volk das Rofs bekanntlich überhaupt früher zum Ziehen der Streitwagen als zum Reiten benutzte. In der That war der beim Rennen übliche Wagen, wie aus seiner Gestalt hervorgeht (**20**, 10), der unmittelbare Nachkomme jener hauptsächlich von asiatischen Völkern verwendeten Streitwagen (vgl. **34**, 3), die uns die homerische Dichtung auch als Rüstzeug der vor Troja kämpfenden Griechen kennen lehrt. Geradezu in die homerische Kampfeswelt versetzt uns das in Attika und Böotien übliche Wagenrennen der „Absteiger", der Apobaten. Bei diesem Kampfspiele trat aufser dem Wagenlenker auch ein mit dem Schilde bewehrter Kämpfer auf den Streitwagen. Seine Aufgabe bestand darin, während der Fahrt wiederholt vom Wagen abzuspringen und denselben wieder zu besteigen (**25**, 6).

Bei der gewöhnlichen Art des Wagenrennens wurde der Wagen mit zwei, drei oder vier Rossen bespannt und mufste zwölfmal die Bahn umkreisen, also eine Entfernung von 48 Stadien oder 9 Kilometern zurücklegen. Es wurde bei jedem einzelnen Rennen eine ziemlich bedeutende Anzahl von Wagen zugelassen. Wenn die Gespanne nun in dem Bestreben, in möglichst engem Kreise die Wendesäule zu umfahren, bei der letzteren sich eng zusammendrängten, so war die Gefahr, dafs durch Aneinanderstofsen oder Anrennen an die Säule die Wagen zu Falle kamen oder zerschellten, eine sehr grofse. So konnte es denn kommen, dafs ein Wagenlenker einen

leichten Sieg erfocht, wenn nacheinander die Wagen aller seiner Mitbewerber auf der langen Fahrt zu Falle gekommen waren.

Das Pferderennen können wir füglich übergehen, da es in seinem Verlaufe sich von dem entsprechenden modernen Schauspiele kaum unterschied. Dafs es aber auch hier nicht an Abwechselung fehlte, zeigt die Darstellung einer eigentümlichen Art von Waffentanz zu Pferde, welcher in Athen bei dem Hauptfeste der Stadtgöttin vorgeführt wurde (**24**, 2).

Was die musischen Wettkämpfe betrifft, so ist über dieselben bereits in dem Abschnitte über Musik das Notwendigste bemerkt worden. So bleibt uns nur noch übrig, über die Preise, welche in Griechenland dem Sieger bei allen diesen Kämpfen zu teil wurden, einiges hinzuzufügen. In den homerischen Gedichten sehen wir bei den Spielen, welche Achilles bei der Leichenfeier seines Freundes Patroklos anstellt, die Sieger mit Preisen von schätzbarem Werte belohnt, mit Sklavinnen, Rossen, Hausgerät, Waffen, ja sogar mit barem Gelde. In den Jahrhunderten aber, die zwischen der Entstehung dieser Gedichte und den klassischen Zeiten liegen, hatte die Lust an Wettspielen in Griechenland einen so hohen Aufschwung genommen, dafs es nicht mehr wertvoller Siegespreise bedurfte, um den Wetteifer der Kämpfenden anzufachen. Die Ehre des Sieges allein genügte, sie zu den höchsten Leistungen anzuspornen. So wurde denn gerade bei den vier gröfsten Festen Griechenlands, zu denen die Besucher aus allen Gauen des Landes herbeiströmten, dem Sieger nur ein schlichter Kranz als Zeichen seines Sieges übergeben, welcher seinen Wert dadurch erhielt, dafs er vor den Augen ganz Griechenlands zur Ehre der Gottheit errungen war, die selber das geheiligte Siegeszeichen dem Glücklichen überwies.

Im heiligen Festbezirke von Olympia stand ein wilder Ölbaum, den das Orakel zu Delphi als den geweihten Baum bezeichnet hatte, von welchem die Siegeskränze zu entnehmen seien. Bevor diese dem Sieger eingehändigt wurden, erhielt derselbe vermutlich unmittelbar nach dem Abschlusse des von ihm bestandenen Wettkampfes als vorläufiges Erkennungszeichen, das seine Berechtigung für den Empfang des Ölzweiges erweisen sollte, einen Palmzweig. Der Palmbaum galt den Alten als Sinnbild unbeugsamer Kraft. Während Homer seiner noch wie eines neuen, in Griechenland seltenen Baumes gedenkt, sind seine Zweige in den historischen Zeiten das allgemeinste Zeichen des Sieges (**23**, 8, **25**, 1, 9, 10 u. a.). Theseus, so berichtet die Sage, hatte nach der Überwindung des Minotaurus, als er nach seiner Rückkehr in Delos einen Wettkampf stiftete, von jenem berühmten uralten Palmbaume, der dort neben dem Altare des Apollo stand, den ersten Siegeszweig gebrochen und damit die Veranlassung zu der weitverbreiteten Sitte gegeben. Eine ähnliche allgemeine Bedeutung haben die heiligen Binden, die Tänien, mit denen die Sieger bei den Festen geschmückt wurden (**25**, 7), nur dafs sie deutlicher auf die Beziehung des Sieges zur Religion hinzuweisen scheinen (vgl. **13**, 7 u. a.).

Den Ölzweig erhielten die Sieger in Olympia am letzten Tage des Festes, nachdem sie in feierlichem Zuge nach dem grofsen Tempel des olympischen Zeus geführt worden waren, wo ihnen im Angesichte der Kolossalstatue des Gottes, der grofsen Schöpfung des Phidias, der heifsersehnte Kranz als Lohn übergeben wurde. Zugleich erhielten sie das Recht, zum Gedächtnisse ihrer Siege innerhalb des heiligen Festbezirkes ein Standbild aufzustellen (**20**, 1, 5; **21**, 4; **22**, 14; **24**, 1), welches der Nachricht eines alten Schriftstellers zufolge nach drei

errungenen Siegen sogar die portraitähnlichen Züge des Weihenden tragen durfte.

Auch bei den übrigen drei grofsen Nationalspielen der Griechen war der Lohn des Siegers ein Reis von einer Pflanze, die dem Gotte des Festes heilig war: bei den zu Ehren des Poseidon gefeierten isthmischen Spielen ein Eppich- oder Kiefernkranz, bei dem delphischen Apollofeste ein Lorbeerzweig und bei dem nemeischen Zeusfeste eine Eppichranke.

Der Kranz spielte auch bei denjenigen Festen, deren Bedeutung über die Grenzen der Landschaft nicht hinausging, als Siegespreis eine Rolle (**23**, 8; **25**, 9, 10).

Daneben aber finden wir eine Reihe ganz anderer Siegespreise, die in mehr oder weniger enger Beziehung zur Eigenart des Festes oder zu der zu belohnenden Leistung standen.

Bei den musischen Wettkämpfen an den grofsen athenischen Festen des Apollo (**25**, 8) und des Dionysos (**25**, 4, 11, vgl. **26**, 2) erhielten die Sängerchöre einen Dreifufs als Preis. Dieses Tempelgerät war ursprünglich nur dem Apollo heilig; dafs es auch an den Festen des Weingottes dem Sieger verliehen wurde, erklärt man durch die Annahme, dafs die Feste des Bacchus nach der Einführung seines Kultus an die Stelle früher bestehender apollinischer Feste getreten sind.

Die wohlhabenden Bürger, welche die siegreichen Chöre ausgestattet hatten, die Choregen, pflegten den gewonnenen Dreifufs gewissermafsen der Gottheit zurückzugeben, indem sie ihn in deren heiligem Bezirke weihten. Namentlich der Tempelbezirk des Dionysos am südöstlichen Abhange der Akropolis füllte sich im Laufe der Jahre mit einer grofsen Menge geweihter Siegesdreifüfse. Während man sich früher wohl begnügte, die Preisgefäfse auf einer schlichten Säule oder auf einem Stufensockel aufzustellen (**3**, 1), errichtete der Luxus der spä-

teren Zeit prachtvolle tempelartige Bauten als Träger derselben (**25**, 4; **26**, 2). Sehr fraglich ist es, ob auch den Siegern bei dramatischen Aufführungen als Preis ein Dreifufs gegeben wurde, wie man bisher allgemein annahm. Wenngleich das Drama sich aus den Chorgesängen herausgebildet hat, so war doch der Charakter des Wettkampfes auf diesem Gebiete insofern ein anderer, als hier nicht die einzelnen Volksteile, die Phylen, untereinander rangen, sondern der Sieg den Dichtern und den Choregen zuerkannt wurde. Der Chor kam hier nur in zweiter Linie und die Phyle gar nicht in Betracht.

Auch das Hauptfest der Stadtgöttin wurde in Athen durch Wettkämpfe verherrlicht. Eine aus dem Anfange des 4. Jahrhunderts v. Chr. stammende, leider nur lückenhaft erhaltene Inschrift giebt uns durch Aufzählung der bei den Festen verliehenen Preise ein lehrreiches Bild von der Wertschätzung der einzelnen Leistungen. Danach waren im musischen Wettkampfe für die Virtuosen des Kitharagesanges nicht weniger als fünf Preise ausgesetzt, für die Sänger zur Flöte und die Kitharaspieler drei. Der erste Kitharasänger erhielt einen goldenen Kranz im Werte von tausend Drachmen nebst einer Summe von fünfhundert Drachmen; der erste Sänger zur Flöte einen Preis im Werte von dreihundert, der erste Kitharaspieler einen solchen im Werte von fünfhundert Drachmen. Die siegreichen Chöre der Waffentänzer erhielten einen Opferstier im Preise von hundert Drachmen bewilligt; der erste Fackelläufer der siegreichen Abteilung einen Wasserkrug im Werte von dreifsig Drachmen. Die meisten Leistungen der gymnischen und hippischen Wettkämpfe aber wurden mit Krügen heiligen Öles von den der Athena geweihten Ölbäumen belohnt. Diese sorgfältig gepflegten Bäume, die teils auf öffentlichen, teils auf privaten Grundstücken standen, waren, wie man

glaubte, unmittelbare Absenker von jenem ersten Ölbaume, den Athena selbst ihrer Lieblingsstadt auf der Akropolis gepflanzt hatte. Durch das Geschenk hatte die Göttin im Wettstreite mit Poseidon die Herrschaft über Attika erlangt, und eben diese Besitzergreifung war es, zu deren Gedächtnis die Panathenäen gefeiert wurden. So konnte denn den Siegern bei den Wettkämpfen des Festes kein sinnigerer Preis bewilligt werden als das Öl, welches mittelbar jener Gabe der Göttin entstammte. Zudem standen die heiligen Ölbäume in dem Rufe, das beste Öl der Welt zu liefern. Alljährlich wurde also der kostbare Saft für die Feier des panathenäischen Festes in eigenartig gestaltete, mit einem Deckel geschlossene Krüge gefüllt (**25**, 3, 9), um den Siegern übergeben zu werden. Diese Gefäfse zeigten gewissermafsen als Fabrikmarke, welche die Herkunft des Öles bestätigte, auf der einen Seite das Bild der stadtschützenden Gottheit mit erhobenem Speer und Schild (**25**, 3) nebst der Aufschrift „von den athenischen Wettkämpfen“; auf der andern Seite eine Darstellung des Kampfes, durch welchen das Öl gewonnen war (**22**, 5, 7; **24**, 2, 3). Von Athen aus trug der Welthandel das Öl zu allen benachbarten Völkern, wo sich nur Liebhaber desselben fanden; und so kommt es, dafs uns die Gräber der verschiedensten Länder eine nicht geringe Anzahl dieser schönen Gefäfse erhalten haben.

Der erste Sieger im Wettlaufe der Männer erhielt von diesen Preiskrügen sechzig, der im Knabenwettlauf fünfzig Stück, während die Sieger in den andern Hauptarten der gymnischen Übungen, im Fünfkampf, Ringen, Faustkampf und Pankration sich mit vierzig, bezüglich dreifsig Stück begnügen mufsten, ein Beweis für den hohen Wert, den man auf Tüchtigkeit im Laufe legte. Noch viel reicher wurden freilich die Sieger im Wagen-

rennen mit Viergespannen beschenkt. Sie erhielten nicht weniger als hundertundvierzig Krüge; dagegen erhielt der Sieger im Pferderennen nur sechzehn, der im Speerwurf zu Rofs nur fünf Krüge.

Waren die zuletzt genannten Preise auch der Art, dafs sie sich ohne Mühe in bare Münze umwandeln liefsen, so standen sie doch schon ihres heiligen Ursprunges wegen hoch über den reinen Geldpreisen, die in späterer Zeit neben den Ehrenpreisen sich einen wenn auch untergeordneten Platz errangen (**25**, 10; vgl. **31**, 6). Ihr Aufkommen hängt zusammen mit dem Umsichgreifen des berufsmäfsigen Athletentumes. Seitdem mit dem Untergange der griechischen Freiheit jener ideale auf vollkommene Schönheit des Körpers gerichtete Zug aus der Jugenderziehung des Volkes zu verschwinden begann, wurde in den Wettkämpfen der Götterfeste der edle Bürger mehr und mehr durch den von Stadt zu Stadt und von Fest zu Fest wandernden Berufsathleten verdrängt, der aus der Schaustellung seiner Leistungen ein Gewerbe machte. Nun errang nicht mehr die gleichmäfsige Ausbildung der Kräfte des gesamten Körpers den edlen Palmzweig, sondern die einseitige Schulung für einzelne, bestimmte gymnische Übungen. Für solche Sieger war die klingende Münze ein willkommenerer Lohn als ein Blätterkranz.

Auch im römischen Reiche konnte die Gymnastik im Sinne der guten alten Zeit keine Fortsetzung oder Erneuerung erfahren. Der auf das unmittelbar Nützliche gerichtete Sinn des römischen Volkes verhielt sich gegen die griechischen Leibesübungen ablehnend, da die durch dieselben gewonnenen Fertigkeiten nicht einmal für den Krieg sich unmittelbar verwerten liefsen. Die Schaulust der Menge aber nahm in Rom, soweit sie sich auf Leistungen körperlicher Kraft und Geschicklichkeit bezog,

eine neue der hellenischen Empfindungsweise ebenso wie der modernen im höchsten Grade widerstrebende Richtung.

Die Sitte, zu Ehren angesehener Verstorbener Menschenopfer bei der Bestattungsfeier zu bringen, die von den meisten Völkern bei der Annahme einer höheren Bildung aufgegeben wurde, hatte sich bei dem Volke der Etrusker, der Nachbarn Roms, über seine Blütezeit hinaus lebendig erhalten. Nur pflegte man hier, um den Reiz der Leichenfeier zu erhöhen, die für das Opfer bestimmten Kriegsgefangenen oder Verbrecher, anstatt sie einfach hinzuschlachten, paarweise miteinander auf Leben und Tod kämpfen zu lassen. Von diesem Lande oder auch von Kampanien aus kam der grausame Gebrauch dieser Gladiatorenkämpfe nach Rom, um hier einen schreckenerregenden Umfang anzunehmen. Es ist ein Verhängnis der Kulturgeschichte, dafs die edelsten Vorzüge eines Volkes, sobald es den Höhepunkt seiner Entwickelung überschritten hat, sich leicht in verwandte und aus ähnlichen Trieben hervorgehende Fehler umbilden. So artete im sinkenden Rom der kriegerische Sinn der Nation, durch den sie einst so Grofses geleistet hatte, in wilde Lust am Blutvergiefsen aus. Der ursprüngliche Zusammenhang jener Menschenopfer mit dem Totenkultus wurde zwar nicht vergessen — denn auch in späterer Zeit werden Gladiatorenkämpfe zu Ehren Verstorbener veranstaltet — aber im wesentlichen wurde das aufregende Schauspiel der blutigen Kämpfe Selbstzweck und von dem Volke seit dem Ausgange der Republik an Festen jeder Art in immer neuen Wiederholungen gefordert. Die Spielgeber überboten sich an Glanz der Ausstattung und Zahl der auftretenden Kämpferpaare. Schon Cäsar liefs einmal 320 Paare fechten; unter Trajan sollen bei einem einzigen Feste nicht weniger als 10000

Mann aufgetreten sein. Freilich würde man irren, wenn man die blutige Grausamkeit als den einzigen Beweggrund ansehen wollte, der das Volk zu diesen Schaustellungen strömen liefs. Man wollte sich auch bei diesen Kämpfen an Thaten des Mutes, der Kraft und Gewandtheit erfreuen und prüfte mit sachkundigem Blicke die Vorteile, die bei vollendeter Ausbildung des Kämpfers die verschiedenen Bewaffnungsarten im Ernstfalle boten. Denn es traten Krieger aus aller Herren Ländern mit ihren nationalen Waffen bewehrt in der Arena auf. Hier focht der Skythe mit seinem kurzen Speere und Schilde, der Germane mit dem langen Schwerte oder der Keule, der in seinen Schuppenpanzer gehüllte Parther zu Pferde und der Britannier auf seinem Streitwagen.

Daneben aber bilden sich gewisse feststehende Typen der Bewaffnung heraus, die eigens für die Gladiatorenkämpfe bestimmt waren, wenngleich sie zum Teile ebenfalls an nationale Gewohnheiten anknüpften.

Die beliebteste Zusammenstellung war die zweier Schwerbewaffneten, von denen der eine mit einem langen, den ganzen Körper bis zum Knie bedeckenden Schilde bewehrt an die Kampfesweise der Samniten erinnerte, während der andere den kürzeren Schild der Thraker trug (**28**, 3, 4; **30**, 1, 4, 10). Die Vorzüge der beiden Bewaffnungsarten mochten sich gegenseitig etwa aufheben. Denn die Frage, welche von beiden die gröfseren Vorteile bot, beschäftigte Jahrhunderte lang das römische Volk. Sie füllte die Lücken der alltäglichen Unterhaltung aus und teilte die Zuschauer der Gladiatorenspiele in die sich lebhaft befehdenden Parteien der „Langschildner“ und „Kurzschildner“, ein Parteiunterschied, den manche für wichtig genug ansahen, um ihn sogar auf Grabinschriften zur Charakterisierung der Verstorbenen mit zu vermerken. Der samnitische Gladiator, der als Gegner des

Thrakers später den Namen Hoplomachos führte, trug als Schutzwaffen aufser dem langen Schilde einen Visierhelm mit hohem Helmbusche und breitem, seitwärts vorstehendem Nackenschirme, während gleichzeitig der rechte mit der kurzen dolchartigen Stofswaffe bewehrte Arm, wie bei allen anderen Gladiatorenklassen, durch weit hinaufreichende Handschuhe geschützt war. Die Schwere des Schildes nötigte diesen Gladiator, während des ganzen Kampfes eine gleichmäfsige feste Stellung zu bewahren, bei der die ganze Last des Körpers auf dem vorstehenden linken Beine ruhte. Demgemäfs war auch das linke Unterbein durch Beinschienen gedeckt, während das rechte zurückstehende mit einem einfachen Soldatenschuh bekleidet war. So bildete denn bei dem Hoplomachos, vom rechten Beine abgesehen, die Brust und der linke Oberarm die Hauptziele des Angriffs. Sein Gegner, der Thraker, dem sein leichter Schild eine gröfsere Beweglichkeit des Körpers gestattete, so dafs er bald den einen, bald den andern Fufs im Kampfe vorwärts setzen konnte, war infolgedessen an beiden Beinen mit grofsen, auch den Oberschenkel schützenden Beinschienen bewehrt. Im übrigen war seine Ausstattung nicht von der des Hoplomachos unterschieden, nur dafs seine Angriffswaffe aus einem eigentümlich gebogenen Schwerte bestand (**30**, 10).

Eine zweite sehr beliebte Zusammenstellung war die des Samniten, der in diesem Falle Sekutor hiefs, mit dem Netzwerfer, Retiarius. Der Reiz dieser Gruppierung bestand darin, dafs die Rüstung des Sekutors ausschliefslich für den Nahkampf geeignet war, während der Netzwerfer nur im Kampfe aus einer gewissen Entfernung bestehen konnte. Des letzteren einzige Schutzwaffe war nämlich der sogenannte Galerus, eine Armberge mit einer Fortsetzung zum Schutze des Halses (**28**, 7; vgl. **31**, 3), während im übrigen sein Körper an

allen Teilen den Stichen des Feindes blofsgestellt war. Seine Angriffswaffen, Netz und Dreizack (**30**, 3; **31**, 3; **32**, 5), obwohl auch als kriegerische Waffen nicht ohne Beispiel, waren ohne Zweifel unmittelbar dem Fischergewerbe entlehnt. Die Aufgabe bestand darin, dem Gegner das Netz überzuwerfen und ihn, wohl besonders mit Hilfe des Dreizacks, derart zu verstricken, dafs er kampfunfähig wurde. Seine letzte Zuflucht war ein Dolch, allerdings gegen den schwergerüsteten Gegner eine wenig wirksame Waffe (**31**, 3). Sein Gegner, der Sekutor, unterschied sich in seiner Rüstung vom Hoplomachos ausschliefslich durch den Helm, der haubenartig eng an die Form des Kopfes sich anpafste und, um das Überwerfen des Netzes nicht zu erschweren, des Aufsatzes und breiten Randes entbehrte (**32**, 3, 6; vgl. **31**, 3).

Ein etwas abweichendes Bild bot der Kampf des Netzwerfers mit dem Murmillo, dem Fischmanne, dem im Vergleiche mit dem Sekutor die Leichtigkeit seines kleinen rundlichen Schildes und das Fehlen der Beinschienen eine gröfsere Beweglichkeit erlaubte, während er in dem längeren, auch zum Hiebe geeigneten Schwerte eine gefährlichere Angriffswaffe hatte. So waren bei dieser Gruppierung die Gegensätze in der Bewaffnung der sich Gegenüberstehenden in höherem Grade ausgeglichen als bei der eben erwähnten Zusammenstellung.

Übrigens kämpften die kurzbeschildeten Gladiatoren auch zuweilen gegeneinander, also Thraker mit Thraker, Murmillo mit Murmillo (vgl. **31**, 4), oder Thraker mit Murmillo. Nur die Vertreter der schwersten Waffengattung, die Samniten, und die der leichtesten, die Netzwerfer, standen niemals einem gleichgerüsteten Feinde gegenüber.

Der Kampf eines jeden Paares begann mit einem Scheingefechte, bei dem man sich stumpfer Waffen be-

diente. Erst nach einiger Zeit erhielten die Kämpfer zum ernsteren Fechten die scharfen Waffen. War der eine von einer Wunde getroffen, die ihn kampfunfähig machte, ohne ihn zu töten, so flehte er das Volk durch emporgehaltenen Daumen (**30**, 3, 4, 10) um Gnade an. Der Gegner mufste mit dem Todesstiche innehalten, bis das Volk oder der Spielgeber seinen Willen kundgegeben hatte. Der Getroffene konnte um so eher auf Schonung rechnen, je gefafster er der Entscheidung entgegensah.

Nicht weniger unmenschlich als die Gladiatorenkämpfe waren die in Rom etwas später eingeführten Tierkämpfe, in denen man die Bestien teils miteinander, teils auch gegen mehr oder weniger bewaffnete Menschen kämpfen liefs (**30**, 2, 5—8; **32**, 4; **33**, 1). Der letztere Gebrauch war aus der Gewohnheit entstanden, die Hinrichtung von Verbrechern dadurch zu vollziehen, dafs man sie wilden Tieren vorwarf. Anstatt dessen übte man sie später in besonderen Schulen für die Tierkämpfe förmlich ein. Zu den Jagden wurden wilde Tiere aller Art in ganz unglaublicher Menge verwendet. Auch noch geraume Zeit nach Einführung des Christentums finden wir diese Art der Kämpfe im Gebrauche (**33**, 1). Doch mochte infolge des Jahrhunderte lang fortgesetzten ungeheuren Bedarfes nicht nur für die Hauptstadt, sondern auch für zahlreiche Provinzialstädte der Reichtum an wilden Tieren in den Ländern römischer Herrschaft allmählich sich erschöpfen, und dies war wohl der Grund, weshalb man zuweilen, um die kostbaren Bestien nicht der Gefahr einer Tötung auszusetzen, die Tierjagden sozusagen in Menschenjagden verwandelte, indem man die Opfer unbewaffnet oder nur mit Schlingen oder Peitschen versehen den Tieren preisgab, jedoch um das Schauspiel ergötzlich zu gestalten, ihnen allerlei Gerät in der Arena zur Verfügung stellte, hinter das sie

sich flüchten, das sie erklettern oder zum Schutze vorhalten konnten (**31**, 5).

Das Gladiatorspiel und der Tierkampf wurden bis gegen Ende der Republik in Rom teils im Cirkus, teils auf dem Markte abgehalten. Erst unter Augustus errichtete man eigene steinerne Gebäude für diese Aufführungen nach dem Vorbilde von Bauten, die aufserhalb Roms schon längere Zeit für den gleichen Zweck hergerichtet waren. Denn die Erzählung, nach welcher Scribonius Curio in der Mitte des 1. Jahrh. v. Chr. die Form des Amphitheaters zuerst angewendet haben soll, beruht auf einem Irrtume. Es wird nämlich berichtet, dafs dieser Römer bei einem Feste zwei Theater für den Zweck dramatischer Aufführung mit dem Rücken gegeneinander gebaut, dann aber die Zuschauerräume durch Zapfen aneinander gedreht und so einen für Gladiatorenspiele geeigneten Raum geschaffen habe. Abgesehen von der Unwahrscheinlichkeit, dafs die technischen Hilfsmittel der Zeit eine derartige Bewegung eines auch nur mäfsig grofsen Zuschauerraumes gestatteten, steht der Angabe die Thatsache entgegen, dafs schon früher an anderen Orten Amphitheater bestanden. Die ältesten, die wir kennen, die zu Alexandria und Pompeji, lassen darauf schliefsen, dafs die Griechen die Erfinder dieser Anlagen sind. Dieselben mögen aus dem Bedürfnisse hervorgegangen sein, für die Volksmenge einer gröfseren Stadt einen Zuschauerraum zu finden, in welchem nicht, wie beim Stadion, ein Teil des Publikums zu weit von der Mitte der Arena, wo die Wettkämpfe vor sich gingen, entfernt safs. Den Übergang von dem in ein Thal hineingebauten Stadion zu dem von ebener Erde aus aufgebauten Amphitheater zeigt der pompejanische Bau, dessen untere Hälfte in den Erdboden hineingearbeitet ist (**27**, 2). Aber auf griechischem Boden

selbst fand die Erfindung nur geringen Anklang, da auch das sinkende Hellenentum noch Gesittung genug hatte, um die Gladiatorenspiele völlig zurückzuweisen und den Tierjagden nur eine sehr beschränkte Teilnahme zu schenken. Während in allen andern Provinzen des römischen Reiches auch von kleineren Ortschaften eigene Bauten für solche Spiele errichtet wurden, ist das Amphitheater der römischen Kolonie Korinth das einzige, welches wir auf griechischem Boden nachweisen können.

Der Boden der Arena pflegte aus einer mit feinem Sande bedeckten Holzdielung zu bestehen. Unter derselben befanden sich oft zahlreiche gemauerte Räume (**29**, 1, 3), die teils zur Aufstellung von Maschinen für Versenkungen und andere theatralische Darstellungen dienten, teils aber es ermöglichten, die Arena nach Entfernung des Holzbodens unter Wasser zu setzen. Auf dem so entstandenen kleinen See wurden Seegefechte, Naumachien, aufgeführt, bei denen es nicht weniger blutig herging als bei den Gladiatorenspielen. Wollte man diese Seeschlachten in gröfserem Stile vorführen, so wurden besondere Bassins zu diesem Zwecke hergestellt oder auch natürliche Gewässer benutzt (**33**,4; **47**,1,2).

Den Griechen und Römern gemeinsam war die leidenschaftliche Lust am Wagenrennen, einem Spiele, das in Rom seit den ältesten Zeiten bestand und nur vorübergehend durch das Interesse an den Gladiatorenkämpfen und Tierhetzen in den Hintergrund gedrängt wurde, dann aber die ganze Kaiserzeit hindurch der beliebteste Wettkampf blieb. Dies war das Festspiel, welches das Volk verlangte, wenn es den Ruf „Brot und Spiele“ ertönen liefs. Das Ringen der dahinstürmenden Wagen um den Preis setzte das Volk in eine derartige Erregung, dafs sich mit der Zeit jene festen Cirkusparteien bildeten, die sich fast mit derselben Heftigkeit

befehdeten, mit der sich einst die politischen Parteien in den Verfassungskämpfen der Republik gegenübergestanden hatten. Ein Schriftsteller der Zeit Justinians sagt über die Wagenrennen, sie versetzten das Volk mehr in Raserei als dafs sie es ergötzten, und viele grofse Städte hätten sie bereits zu Grunde gerichtet.

In der Thalsenkung zwischen dem aventinischen und palatinischen Hügel, in der Nähe des Heiligtums der Göttin Murcia (**28**, 1), befand sich die Rennbahn, auf welcher, soweit unsere Nachrichten erkennen lassen, die ersten Wagenrennen abgehalten wurden. Der Zuschauerraum, den anfangs die natürlichen Abhänge der Hügel bildeten, wurde allmählich ausgebaut und zu dem grofsartigen Cirkus Maximus erweitert. Die überaus zahlreichen Sitzreihen waren reich verziert, und in der Mitte des Rennplatzes ragte seit Augustus ein Obelisk empor, der das Ziel der Wettfahrten markierte und somit gewissermafsen als „Gewinnpfosten“ diente (vgl. **31**, 2; **32**, 2). Es ist derselbe Obelisk, der heute die Piazza del Popolo in Rom schmückt. Im Cirkus Maximus hatte in früherer Zeit, wie es scheint, ein einfacher Mastbaum seine Stelle vertreten. Auch im berühmten Hippodrom zu Konstantinopel wurde durch Theodosius d. Gr. ein Obelisk aufgestellt, der noch heute die Stelle des Rennplatzes bezeichnet (**29**, 6). Die Grenzpunkte der zu umfahenden Bahn waren in allen Cirkusbauten durch Wendesäulen, Metae, bezeichnet, die auf den Bildwerken als grofse runde, drei Spitzsäulen tragende Sockel erscheinen (**31**, 1, 2; **32**, 2 u. a.). Der Raum zwischen ihnen und den Obelisken war in einigen Rennbahnen durch eine niedrige Mauer, die sogenannte Spina ausgefüllt; in anderen wurde ihre Stelle durch grofse Wasserbassins vertreten, deren Inhalt zur Besprengung der staubigen Bahn und Abkühlung der Luft in den sonnigen Räumen diente

(**31**, 2 vgl. **28**, 1; **31**, 1; **32**, 2). Auf den Spinamauern beziehentlich den Rändern des Wasserbassins finden wir eine Menge von Gegenständen aufgestellt, die zu den Spielen in mehr oder weniger enger Beziehung stehen. In der Mitte neben dem Obelisken sehen wir regelmäfsig das Bild der Göttermutter Kybele, die auf einem Löwen reitet oder in einem Löwenwagen sitzt (**28**, 1; **31**, 1 u. a.). Ihr, als der Vorsteherin aller Wagenrennen, ist der entscheidende Platz im Cirkus an der Ziellinie, die von dem Obelisken ausgeht, eingeräumt. Sie hütet auch die Palme, welche den Sieger schmücken soll (**28**, 1; **32**, 2). Ferner gehören zur unentbehrlichen Ausstattung der Spina Ständer mit Delphinen und grofsen eierförmigen Körpern (**28**, 1; **31**, 1, 2; **32**, 2), die bestimmt waren, die Zahl der zurückgelegten Umläufe anzugeben. Es scheint dies in der Weise geschehen zu sein, dafs jedesmal, sobald die Wagen die Bahn umkreist hatten, einer der wasserspeienden Delphine gedreht (**28**, 1; **31**, 1?) und eins der Eier gehoben oder gesenkt wurde (**31**, 2). Endlich sehen wir auf der Spina Siegesgöttinnen auf Säulen (**28**, 1 u. a.) sowie mannigfaltige Tempelchen und Kapellen, deren Bedeutung sich im einzelnen nicht mehr erkennen läfst. Galten die Spiele einer Siegesfeier, so pflegte man wohl auch Beutestücke auf diese Weise dem Volke vorzuführen (**32**, 2; **33**, 6).

Den Festen ging, nicht zur Freude des Publikums, das ungeduldig auf den Beginn des Rennens wartete, ein feierlicher Festzug voraus (**28**, 5). Er bewegte sich in Rom, von den spielgebenden Beamten angeführt, vom Kapitol aus durch einen Teil der Stadt und durchzog den Cirkus in seiner ganzen Ausdehnung. In dieser Prozession wurden die am Rennen beteiligten Wagen dem Volke vorgezeigt und eine lange Reihe von Götterbildern, Götterattributen und Bildern von Mitgliedern

der kaiserlichen Familie teils auf Bahren getragen, teils auf kostbaren Wagen zum Cirkus geführt. Dann stieg der spielgebende Beamte zu seiner Loge hinauf, die sich an einer der Schmalseiten des Cirkus über den Schranken erhob (**28**, 1 u. a.). Die Loge der Preisrichter befand sich an der rechten Langseite gegenüber dem das Ziel markierenden Obelisken (**31**, 1; vgl. **26**, 6; **27**, 3).

Es fuhren in der Regel nur je vier Wagen (**29**, 11; **32**, 2; **33**, 6), zuweilen jedoch acht (**28**, 1; **31**, 2), selten zwölf. Aber auch in den letzteren Fällen rangen nur vier Parteien miteinander um den Sieg, die sich durch die Farben weifs, rot, grün und blau unterschieden. Da häufig an einem Tage vierundzwanzig Rennen stattfanden und demnach, falls jedes Pferd nur einmal lief, mehrere Hunderte solcher Pferde erforderlich waren, so war der Spielgeber, um die nötige Anzahl von Tieren zu erhalten, auf die Besitzer bedeutender Gestüte angewiesen, die sich wiederum zu vier grofsen, durch die Cirkusfarben sich unterscheidenden Gesellschaften zusammenschlossen. In späterer Zeit spielten, wie aus den Cirkusschlachten des byzantinischen Reiches bekannt ist, nur noch die grüne und blaue Partei eine Rolle, während sich die weifse Partei der ersteren, die rote der letzteren untergeordnet hatte.

Die Schranken des Cirkus (Start) bildeten eine schräge Linie, damit die zurückzulegende Strecke für alle Wagen annähernd ausgeglichen würde (**26**, 6; **27**, 3). Dennoch hielt man einige Abfahrtsplätze für vorteilhafter als die anderen, und es mufste deswegen durch eine Verlosung der Plätze über die Ordnung der Wagen entschieden werden (vgl. **31**, 8). Das Rennen begann unmittelbar von diesen Stellen aus. Das Zeichen zum Anfange erfolgte durch ein weifses Leinentuch, die Mappa, welche der Spielgeber von seiner Loge aus auf

die Bahn warf (vgl. **29**, 6; **31**, 2). Auf dieses Zeichen fiel das Seil, das die Schranken, die Carceres, schlofs. Die Thore sprangen auf und die Wagen stürzten sich auf die Bahn. Die Fahrt ging rechts herum. Von den vier Rossen, die je einen Wagen zogen, waren drei durch ein einziges Joch miteinander verbunden (**28**, 1; **32**, 2), wohl damit sie nicht zu breit liefen und dadurch die Vorwärtsrichtung des Wagens beeinträchtigten. Das vierte am meisten links befindliche entbehrte des Joches. Dieses Pferd mufste durch seine Geschicklichkeit im Umbiegen um die Meta für den Erfolg das meiste beitragen und wurde deshalb auch als der eigentliche Sieger ausgerufen (**32**, 2). Die Wagenlenker hatten die Zügel um den Leib geschlungen; so konnten sie die Lenkung der Rosse durch das ganze Gewicht ihres Körpers unterstützen (**28**, 1; **32**, 2). Der Reiz des Schauspieles wurde noch dadurch erhöht, dafs es den einzelnen Parteien gestattet war, einen oder vielleicht mehrere Parteigänger, Reiter und Fufsgänger, zur Unterstützung ihrer Wagenlenker in die Rennbahn zu senden. Sie hatten die Aufgabe, teils die Rosse während des Laufes durch Peitschenhiebe anzufeuern oder durch Zuruf zu ermuntern (**28**, 1; **31**, 2), teils aber auch, wie die Gefäfse in ihren Händen zeigen (**28**, 1; **32**, 2 und besonders **31**, 2), die erhitzten Gespanne während des Laufes durch einen Wasserstrahl zu erfrischen.

Die Bahn mufste siebenmal umkreist werden. Indes war das Ziel nicht am Ausgangspunkte, sondern, wie bereits bemerkt, in der Mitte der Bahn am Obelisken (**31**, 2 vgl. **32**, 2). Da nun die Länge der Bahn, wenigstens im Cirkus Maximus, 600 Meter betrug, so mufste bei jedem Rennen eine Strecke von mehr als acht und ein halb Kilometern zurückgelegt werden.

Das Interesse, mit welchem die Alten dem Spiele der Wagenrennen ergeben waren, findet seine Erklärung

nicht weniger in dem Bilde, welches während der Aufführung der Zuschauerraum bot, als in dem aufregenden Schauspiele der dahinstürmenden Gespanne. Auf den Tribünen der Rennbahn war eine Menschenmenge vereinigt, wie sie das moderne Auge wohl überhaupt nie in so übersichtlicher Anordnung überschauen kann. Der Cirkus Maximus fafste gegen Ende der Kaiserzeit 385 000 Zuschauer. Denken wir uns diese ungeheure Menschenmenge mit der Erregbarkeit südlicher Naturen, die durch die Parteileidenschaft auf das höchste gesteigert wurde, dem Verlaufe des Schauspiels folgend, wie sie mit lebhaften Bewegungen, freudigen Zurufen oder Ausrufen der Angst und des Schreckens jeden Erfolg und Mifserfolg der Parteigenossen begleitete, so werden wir gestehen müssen, dafs die moderne Welt kein Schauspiel kennt, welches an Grofsartigkeit sich mit den Wettkämpfen des Cirkus vergleichen läfst.

---

20. Tafel (Fig. 5—10).

5. Siegerstandbild eines Diskoswerfers. Der Sieger hat den rechten Arm zum Ausholen nach rückwärts gehoben, um ihn im nächsten Augenblicke mit dem ganzen Gewichte des Körpers nach vorwärts zu werfen; dabei wird der jetzt nur als leichte Stütze dienende linke Fufs sich vorstrecken, um die Last des Körpers zu übernehmen. Der Kopf ist falsch ergänzt: er ist wie der ganze Oberkörper nach rechts gewendet zu denken. Auch der linke Arm und das linke Unterbein sind modern. Die im Altertume gefertigte Kopie geht auf ein berühmtes Original des Myron, eines älteren Zeitgenossen

des Phidias, zurück. Das Original war aus Erz und entbehrte der Stütze.

6. 7. Der Schurz und die ungriechischen Gesichtszüge zeigen, dafs der Tanzlehrer, Chorodidaskalos, ein Sklave ist. Das Thongefäfs ist die Nachbildung eines Knöchels, Astragal, wie sie zum Spielen dienten.

8. 9. Reliefdarstellungen von der Basis eines Weihgeschenkes, welches ein gewisser Atarbos zur Feier mehrerer Siege aufstellte, bei denen er als Choreg die Ausstattung der Chöre besorgt hatte. Die Siege sind, wie die Inschrift lehrt, entweder an den grofsen Panathenäen des Jahres 366 oder an den kleinen des Jahres 323 v. Chr. gewonnen, wahrscheinlich aber an den ersteren. Das linke Bild bezieht sich auf einen dithyrambischen, mit mafsvollen Tanzbewegungen verbundenen Chorgesang. Der Chor ist in zwei Halbchöre geteilt, die durch je vier Mann angedeutet sind. Er schreitet in ruhiger Bewegung, offenbar singend, vorwärts, um sogleich eine Schwenkung nach rechts auszuführen. Der voranschreitende Tänzer im Ärmelgewande ist der Anführer des Reigens (nicht der Choreg). Das rechte Bild zeigt einen Pyrrhichistenchor mit dem Chorlehrer. Die Waffentänzer sind ebenfalls in zwei Reigen geteilt. Sie führen Helm, Schild und in der Rechten das Schwert, welches als selbstverständlich plastisch nicht ausgeführt ist. Aus der Anwesenheit des Chorlehrers geht nicht ohne weiteres hervor, dafs der Künstler nur die Einübung des Chores habe darstellen wollen, nicht die Aufführung selbst.

10. Griechisches Wagenrennen. Vom vordersten Gespann hat sich ein Pferd losgerissen. Rechts eine mit Siegesbinden umwundene Zielsäule. Die Wagenlenker führen Stachel zum Anspornen der Rosse. Zu beachten ist, dafs, während die römische Gewohnheit drei Rosse

unter ein Joch vereinigte und nur das vierte an dem Zugstrange gehen liefs, beim griechischen Viergespanne nur die zwei mittleren Tiere am Joche, die beiden äufseren aber an Strängen zogen, welche unmittelbar über der Deichsel am Wagenkorbe befestigt waren. Das losgerissene Pferd war das äufserste rechte des vordersten Gespannes. Die Stränge des am Wagen gebliebenen äufsersten linken Pferdes sind an der Deichsel noch sichtbar. Deutlicher erscheinen die Zugstränge der beiden Aufsenpferde auf Vign. 12, wo zwei Viergespanne dargestellt sind, von denen das zweite auf kürzerem Wege das erste zu überholen sucht. Man beachte auf beiden Bildern die langen Gewänder der Wagenlenker.

---

21. Tafel und Vign. 6.

Vign. 6. Ein Diskoswerfer in ähnlicher Stellung wie der des Mittelbildes Fig. 3. Links ein Bündel Wurfspeere oder Stäbe. Rechts Schabeisen und ein unklarer Gegenstand.

1. Der Umstand, dafs der Verstorbene nackt gebildet ist, was sonst bei Männern auf Grabstelen in der Regel vermieden wird, zeigt, dafs wir es mit einem gymnischen Wettkämpfer zu thun haben. Die Haltung ist die des Pankratiasten im Beginne des Kampfes. Aufschrift: Agakles, Sohn des Phrynichos *Ἀγαχλῆς Φρυνίχο.* Der Grabstein gehört der Zeit gegen Ende des 5. Jahrh. oder Anfang des 4. Jahrh. v. Chr. an.

2. Zwei Knaben, das Pankration (nicht den Ringkampf) beginnend.

3. Übungen des Fünfkampfes in der Turnschule, welche durch Säulen angedeutet ist. Aufsenbild: Links

ein Diskoswerfer, der den linken Arm im Wurfe zu üben scheint. Oben an der Wand ein Ledersack zu Vorübungen für den Faustkampf, vgl. **24**, 7. Unten eine Hacke zum Auflockern des Fufsbodens. Der nächste Turner scheint nach beendetem Wettlaufe auf einen Stab gestützt sich zu erholen. Daneben an der Wand Sprunggewichte. Dann zwei Ringer im Beginne des Kampfes. An der Wand Schabeisen, Ölfläschchen und Schwamm. Jenseit der Säule ein Mann mit Stab und undeutlichem Werkzeug, das vielleicht zum Abstecken des Zieles diente. Sodann ein Springer, der eben niedergesprungen ist. Daneben ein Turnlehrer, der mit der Rechten, in welcher er ein Sprungeisen hält, eine unklare Bewegung macht. Endlich ein Turner mit Wurfstab oder Speer. Am Boden und an der Wand dieselben Gegenstände wie auf der anderen Seite. Die verschiedenen Stäbe auf beiden Seiten sind sämtlich Wurfstäbe oder Speere. Aufschrift: „Der Knabe ist schön, wahrhaftig“. — Innenbild: Ein Diskoswerfer, der das Ziel fixiert hat und nun die Scheibe aus der linken Hand zum Wurfe in die rechte nimmt, und ein Turner, der sich im Hochwurfe übt. Oben ein Ledersack. Aufschrift: „Panaitios ist schön“. Einige der dargestellten Epheben haben Schutzkappen, vgl. Fig. 6, 8. Ende des sechsten oder Anfang des fünften Jahrhunderts.

4. Ein Siegerstandbild in der für den Diskoswurf vorbereitenden Stellung. Das Auge blickt nach der Richtung des Zieles. Die Scheibe ruht in der linken Hand; denn die ganze Kraft des rechten Armes soll für den Wurf selbst gespart werden. Die richtig ergänzten Finger der rechten Hand sind in leichter Bewegung, wie um die Entfernung zu berechnen. Die Füfse sind bemüht, eine festere Stellung zu gewinnen. Die Last des Körpers ruht noch auf dem linken Beine. Aber schon hat der rechte Fufs sich einen bequemen Stand auf dem Boden

gesucht und die Zehen drücken sich wie tastend in den Boden ein. Im nächsten Augenblicke wird der Wettkämpfer den Diskus in die rechte Hand nehmen, vgl. Fig. 3 Innenbild. Das Werk gehört dem Ausgange des 5. oder dem 4. Jahrh. v. Chr. an.

5. Die Kette ist nur zufällig durch Rost mit dem untern Schabeisen verbunden. Sie gehört zu einem Ölfläschchen, welches in dem Grabe, in welchem die Schabeisen gefunden wurden, neben denselben lag.

6. Grabstein des Diodoros, Vorstehers eines Gymnasiums (Gymnasiarchen). Auf Siege, die von ihm oder von Epheben, welche unter seiner Leitung ausgebildet waren, gewonnen wurden, deutet der Kranz, die drei Bildnistäfelchen und die zwei Palmzweige. Der Kranz ist mit Siegesbinden umwickelt. Bildnistäfelchen, Pinakes, pflegte man dem Sieger einzuhändigen, damit sie von ihm zur Erinnerung an seinen Erfolg den Göttern geweiht wurden. Die Bedeutung des Hammers ist unklar. In der Mitte eine aufgehängte und darum langgezogene Schutzkappe. Rechts drei Schabeisen sowie ein grofser Ölbehälter mit Schöpflöffeln. Derselbe weist wohl darauf hin, dafs der Verstorbene aus eigenen Mitteln den Turnern Öl für ihre Übungen gespendet hat.

7. Aufserhalb des Sackes sind Schabeisen und Schutzkappe sichtbar. Als Inhalt des Sackes sind jedenfalls die Kleider zu denken. Der untere Abschlufs des Sackes wie **63**, 7.

9. Ein einfaches Bad aus guter, alter Zeit, das noch keinen geschlossenen Raum zum Ankleiden hat. Bäume dienen zum Aufhängen der Kleider und der Ölfläschchen. In der Mitte ein Giefsbad mit Pantherköpfen als Wasserspeiern.

22. Tafel.

1. Ein Knabe, der sich im Hochsprunge überschlägt. Ein Turnlehrer, der anstatt der gewöhnlichen Gerte (**23**, 4, 5) einen Doppelstab trägt, ist bereit, den Knaben beim Aufsprunge zu unterstützen. Links das Sprungbrett. Rechts ein zuschauender Jüngling.

2. 13. Über die Lage der Palästra innerhalb des olympischen Festplatzes vgl. **12**, 1. Dort ist auch die Stelle des Hofes markiert, wo das rätselhafte Ziegelpflaster, Fig. 13, gefunden wurde. Um den Hof der Palästra zieht sich ein Säulengang, dessen Umlauf genau ein Stadion d. i. 600 griechische Fufs beträgt. Die Räume an der Umfassungsmauer dienten teils zum Auskleiden, Einölen und Bestäuben, teils zu Übungen bei ungünstigem Wetter, teils zum Aufenthalte während der Pausen.

3. In voller Rüstung laufende Männer. Gegen die Auffassung der Darstellung als Waffenwettlauf, *ὁπλίτης δρόμος*, sprechen die Speere; denn soviel wir wissen, trugen die Teilnehmer an diesem Spiele nur Schutzwaffen, vgl. Fig. 5. Also dürfte unser Bild nicht sowohl einen Wettlauf darstellen als vielmehr das Vorrücken einer Heeresabteilung gegen die Feinde im Laufschritt oder auch eine blofse Manöverübung, vgl. die Krieger auf dem Marsche **34**, 4.

5. Waffenläufer mit Helm und Schild. Das panathenäische Preisgefäfs, dem die Darstellung entlehnt ist, stammt aus dem Jahre 336 v. Chr. Bis gegen Ende des 5. Jahrh. hatten die Waffenläufer auch noch Beinschienen getragen. Die spätere Fortlassung dieses beim Laufen besonders unbequemen Rüstungsstückes beweist, dafs die ursprüngliche kriegerische Bedeutung der Übung hinter die agonistische zurücktrat.

6. 8. 9. 11. Übungen mit dem Riemenspeere. Vgl. die Einleitung Seite 150. Fig. 11 giebt zugleich ein Bild davon, wie man Wurfscheiben mit figürlichen Darstellungen verzierte. Durchmesser dieses Diskos 20 Centimeter. Vgl. Fig. 15.

7. Von einem panathenäischen Preisgefäfse aus dem Jahre 333 v. Chr.

10. Ein Sprungstein von drei Seiten gesehen. Die schmälere Öffnung *B* war für das Einlegen des Daumens, die breitere $A = \Delta$ für die übrigen Finger bestimmt. Der Stein wiegt nur 2 Kilo; ein anderer in Olympia gefundener Sprungstein wog $4^1/_2$ Kilo.

12. Ansicht der Ablaufsmarken für zwei Läufer. Im ganzen befanden sich Ablaufsstände für zwanzig Läufer nebeneinander. Die Platten sind von der oberen Ansicht und im Querdurchschnitte dargestellt. Die Parallelrinnen bezeichnen den Standort der Füfse vor dem Beginne des Wettlaufes. Die viereckigen Zapfenlöcher dienten zum Einlassen von Pfosten, welche die Standplätze der einzelnen Läufer voneinander trennten. Sie standen 1,28 Meter voneinander ab. Die Ablaufsschranken am Anfang und Ende des Stadions waren nach den neueren Messungen 192,27 Meter voneinander entfernt. Demnach mifst der olympische Fufs 0,3205 Meter, während der attische nur 0,308 Meter lang ist. Das olympische Stadion soll Herakles mit seinem Fufse ausgemessen haben. Vgl. **12**, 1, wo der Platz der Ablaufsschranken im Stadion markiert ist.

14. Das Standbild einer Siegerin im Wettlaufe. Die Arme sind unrichtig ergänzt.

15. Ein Ephebe im Augenblicke des Niedersprunges. Die Rückseite der Wurfscheibe zeigt wieder die Darstellung eines Speerwerfers. Überhaupt ist dieser Diskos in allen Einzelheiten dem Berliner (Fig. 11) gleich.

23. Tafel.

I. Die Bezeichnung fast aller Räume ist durchaus unsicher. Bedeutung der Bezeichnungen: Stadion, Laufbahn; Xystos (nicht Xistos), bei den Griechen eine bedeckte Laufbahn, bei den Römern ein unbedeckter Spaziergang; Ambulatorium, Garten mit Bäumen; Ephebeion, eine Palästra im engeren Sinne, d. i. der Raum für Ringübungen und Pankration der Epheben; Korykeion, der Raum für die Übungen mit dem Korykos, **24**, 7; Konisterion, Zimmer für das Bestreuen des Körpers mit Sand; Elaiothesion, Ölkammer; Frigidarium, Raum für die kalten Bäder; Tepidarium, Raum für mäfsig warme Luftbäder; Sudatorium, Schwitzbad; Lakonikum, heifses Luftbad; zwischen beiden die Heizung; Sphairisterion, Raum für Ballspiele; Exedra, halbrunder Raum für Beratungen und für Vorträge der Philosophen und Rhetoren.

2. Vase als Relief auf einer Grabstele aus dem 3. Jahrh. v. Chr. Von dieser Übung ist uns litterarisch nichts überliefert. Es handelte sich wohl darum, in der Stellung, die das Bild zeigt, das Gleichgewicht zu erhalten. Der junge Sklave hält Ölfläschchen und Schabeisen.

3. Die Inschrift *δημόσια* bezeichnet das Wasserbecken als ein öffentliches. An der Wand Schwamm (?), Schabeisen und Handtuch.

4. 5. Epheben bei verschiedenen Übungen (nicht Pentathlon, da der Faustkampf kein Teil dieses Kampfes war). Oben links ein Jüngling mit der Mefsrute. — In der Mitte zwei Faustkämpfer. Der Turnlehrer verbessert mit Hilfe seines Stabes die regelwidrige Stellung des einen. Dieser Stab war regelmäfsig oben zweiteilig, wohl zu dem Zweck, um durch Einfügung in die Gabel

Arme und Beine der Turnenden bequemer in die regelrechte Haltung bringen zu können. Rechts ein Jüngling mit Sprunggewichten, der mit dem Ausdrucke des Staunens den Faustkämpfern zuschaut. Im unteren Bilde links ein Schwamm (?); sodann zwei Ringer; der Turnmeister mit dem Stabe als dem Zeichen seines Züchtigungsrechtes und der Gerte; ein Jüngling mit der Hacke, um den Boden aufzulockern; endlich ein zweiter Jüngling mit der Mefsrute.

6. Ölfläschchen, drei Schabeisen und eine flache Schale, die vielleicht zum Einreiben des Öles diente.

7. 8. Oben links ein Fackelläufer, der seinen Lauf beginnt. Daneben ein brennender Altar, wohl derselbe, an welchem er seine Fackel angezündet hat. Sodann zwei Ringer im letzten Stadium des Kampfes. Endlich ein Herkulesstandbild in der Haltung des farnesischen Herkules. Neben dem Löwenfelle der Köcher. Herakles war ebenso wie Hermes Vorsteher der Gymnasien. Das Standbild deutet vielleicht die Örtlichkeit des Ringkampfes an. Im unteren Bilde die Teilnehmer einer Ruderregatta, der Steuermann bekleidet, die Ruderer unbekleidet. Der eine hält Siegespalme und Kranz. Der Sieg war beim Munychiafeste errungen. Das Relief gehört in den Anfang des 3. Jahrh. n. Chr.

9. Faustkämpfer, Pugilist, und Einsalber, Aleiptes.

10. Das Treiben in einer Ringschule der Kaiserzeit. Links unten eine Tuba, wie sie zur Begleitung der Übungen geblasen wurde, eine Muschel für Salböl und das Gewand eines Athleten, um den Ort anzudeuten, wo man die Kleider abzulegen pflegte. Auf dem Tische eine Büste (des Hermes?). Das Gefäfs darunter ist vielleicht eine Losurne. Daneben mit der Palme in der gesenkten Rechten ein siegreicher Athlet, der vom Vorsteher bekränzt wird. Sein jugendlicher Sklave giebt

durch Erheben der rechten Hand seine Freude über den Sieg seines Herrn zu erkennen. Hinter dem Vorsteher sitzt traurig der Besiegte. Die Wurfscheibe zeigt, in welcher Art des Kampfes er unterlegen ist. Weiter rechts ein Ringerpaar. Der eine Kämpfer hat seinen Gegner zwischen die Beine bekommen. Er mufs aber seinen Sieg mit unerlaubten Mitteln errungen haben, denn der herbeieilende Aufseher reicht ihm nicht die Palme, sondern zeigt ihm die Peitsche. In der Ecke zwei Faustkämpfer mit den Schlagriemen, die Linke zur Verteidigung vorgestreckt. In der mittleren Reihe links ein Wettläufer, der den Dauerlauf übt. Dann ein Paar Pankratiasten, am Fufsboden den Kampf fortsetzend. Der eine von ihnen scheint zum Zeichen der Unterwerfung den Arm auszustrecken. Weiter ein Springer mit Sprunggewichten. Sodann ein zweites Pankratiastenpaar. Der eine Kämpfer ist dem andern auf den Rücken gesprungen und sucht ihn durch Zusammendrücken von Hals und Unterleib kampfunfähig zu machen. Endlich ein Wettläufer im Kurzlauf, ein Gegenstück zum Dauerläufer. In der oberen Reihe links ein Athlet, der sich durch Faustschläge in die Luft zu üben scheint. Sodann zwei Pankratiasten, von denen der eine mit den Füfsen nach dem Unterleibe seines Gegners stöfst. Ferner zwei Ringer im Beginne des Kampfes, bemüht sich zu umfassen. Dann ein Diskoswerfer und zwei unklare Gegenstände.

---

24. Tafel.

1. Ein Faustkämpferstandbild, wegen der sorgfältigen Wiedergabe der Schlagriemen beachtenswert.

2. Höchst merkwürdige Darstellung eines bei einem

grofsen Athenafeste zu Athen im Laufe des 5. Jahrh. errungenen Sieges. Das dargestellte Kampfbild scheint eine Abart des an diesem Feste üblichen Waffentanzes, der Pyrrhiche (**20**, 9), zu sein. Es ist ohne Zweifel identisch mit einer auch bei den Römern beliebten Übung, bei welcher die Turnkünstler ihren Tanz mit Hilfe zweier Rosse ausführten, indem sie bald über sie hinwegsprangen, bald während des Laufes von dem einen auf das andere hinübersetzten und auf dem Rücken derselben teils stehend, teils sitzend, die Waffen schwangen. Der Waffentänzer auf unserm Bilde, mit Helm und Beinschienen bekleidet, trägt zwei Schilde, die ihm gleichzeitig dazu dienen, das Gleichgewicht zu erhalten. Er ist soeben mit Hilfe des Sprungbrettes, welches unter den Schwänzen der beiden Rosse sichtbar ist (vgl. **22**, 1), auf eines der letzteren gesprungen und schaut sich nach den Zuschauern um. Seine Kleinheit erklärt sich aus dem Streben des Künstlers, seine Gestalt nicht über die obere Randlinie des Bildes hinausragen zu lassen. Die Rosse sind in Bewegung. Auf dem einen sitzt ein Lenker, der sich nach dem Waffentänzer umschaut. Unter den Rossen lockert ein Mann mit der Hacke den Boden der Rennbahn oder arbeitet am unteren Ende der mit Hilfe einer Stütze aufgerichteten Stange oder Bretterwand, an welcher ein anderer in die Höhe klettert. Die Bestimmung dieses Gerüstes ist unklar. Für ein Hindernis, das die Pferde zu nehmen hätten, erscheint der Gegenstand zu hoch. Hinter den Rossen ein Flötenspieler. Links der Zuschauerraum mit dem Beifall klatschenden Publikum. Die Worte, die der prächtig gekleidete Zuschauer auf der untersten Stufe spricht: *ΚΑΛΟΣΤΟΙΚΥΒΙΣΤΕΙΤΟΙ*, bedeuten wohl nicht „das Gefäfs (Preisgefäfs) dem Kunstreiter“, sondern „schön, wahrlich, kunstreitert er“, *καλῶς τοι κυβιστητοῖ*.

3. Angeblich ebenfalls von einer panathenäischen Preisvase. Ein Sieg im Pferderennen. Der vorausschreitende Herold verkündet ihn mit den Worten: „Das Rofs des Dyneiketos ist Sieger," *ΔΥΝΕΙΚΕΤΥΗΙΠΠΟΝΙ ΚΑΙ*. Hinter ihm das siegreiche Rofs mit seinem Lenker und ein Diener mit dem Siegerkranze und einem Dreifufse. Da das letztere Gerät bei den Athenafesten nicht als Preis verliehen wurde, so müfste es hier eine andere uns nicht mehr erkennbare Bedeutung haben. Doch ist die Beziehung der Vase auf die Panathenäen überhaupt zweifelhaft.

4. Die Bronze befindet sich gegenwärtig im Louvre.

5. 6. Die Schlagriemen gehen höher am Arme hinauf als bei Fig. 1. Das Zusammenfassen des Haupthaares in einem Büschel, Cirrus, ist den Berufsathleten der Kaiserzeit eigentümlich (**23**, 10), während auf Denkmälern der älteren griechischen Kunst die Wettkämpfer meist kurzes Haar tragen.

8. Ohrenschutz. Bei öffentlichen Kämpfen war dieser Schutz offenbar nicht in Anwendung, wenigstens sind eingeschlagene Ohren auf Bildwerken ein beliebtes Kennzeichen für Faustkämpfer.

9. Reiten mit Hindernissen. Ob Wettrennen oder kriegerische Übung? In ersterem Falle würde die dorische Säule als Meta anzusehen sein, in letzterem würde sie ein Gebäude andeuten. Die Reiter springen über breite Gräben, deren Ränder angegeben sind. Dafs der Künstler die Peitsche nur dem einen Reiter in die Hand gegeben hat, ist natürlich Willkür.

10. Theseus, *Θησεύς*, besiegt im Ringkampfe den Kerkyon (*K . . . . ON*), den berüchtigten Räuber, der bei Eleusis sein Wesen trieb und jeden, der des Weges kam, zwang, mit ihm zu ringen. Unter den Beinen des Siegers steht der lobende Zuruf „herrlich, fürwahr"

εὖγε, ναιχί. Rechts die Künstlerinschrift: „Euthymides, der Sohn des Polios, hat es gemalt“. *Εὐθυμίδης ἔγραφσεν ὁ Πολίο.* Theseus soll den geregelten Ringkampf erfunden haben.

11. Die einem etruskischen Sarkophage entnommene Darstellung betrifft Spiele, die bei Gelegenheit einer Leichenfeier veranstaltet wurden. Rechts der Sieger im Waffentanze. Die auf dem Tritte sitzenden Männer sind wohl die Verwandten des Verstorbenen, die die Spiele veranstaltet haben und dabei als Preisrichter thätig sind. Der vordere liest in einem Buche, welches vermutlich ein Verzeichnis der Sieger enthält. Links ein Aufsichtsbeamter, durch den Stab gekennzeichnet. Unter dem Tritte Gefäfse, deren Bestimmung unklar ist.

12. Aufser anderen Teilen der Gruppe sind die Arme des Siegers ergänzt, während die Köpfe beider Kämpfer angeblich Niobiden angehörten. Der Sieger hat offenbar durch Verdrehen des rechten Armes seines Gegners dessen Widerstandskraft gelähmt und holt nun zum Faustschlag aus, um ihn zum Eingeständnis seiner Niederlage zu bringen. Wir würden also keine Ringkämpfer, sondern Pankratiasten vor uns haben. Freilich setzt diese Deutung voraus, dafs der rechte Arm des Siegers richtig ergänzt ist, eine Annahme, gegen die man Bedenken erhoben hat.

13. Das Bild des Kampfes ist etwa dasselbe wie bei den Ringern **23**, 5. Vogel und Pflanze deuten auf das freie Feld als Schauplatz des Kampfes. Etruskische Eigentümlichkeiten sind die wohl als Preisgefäfse aufzufassenden Schalen zwischen den Ringenden, der kurze Krummstab des Aufsehers, der die Gerte oder den langen Stab des griechischen Turnmeisters vertrat, und sein enganliegendes Hemd. Die Darstellung stammt etwa aus dem 5. Jahrh. v. Chr. Etruskische Aufschriften.

25. Tafel.

1. 2. Ein Silberbecher zur Erinnerung an einen bei den isthmischen Spielen errungenen Sieg. Fig. 1 zeigt links den bekränzten Sieger mit der Palme. Mit der rechten Hand hält er den unteren Zipfel seines Gewandes, das über die linke Schulter geworfen ist. Daneben der Preistisch mit einer Siegesbinde (?) und einem Kranze. Dahinter eine Herme. Vorn sitzt der durch einen Stab gekennzeichnete Kampfordner. Neben ihm steht eine weibliche Figur, vielleicht eine Priesterin. Auf der anderen Seite des Bechers ist durch Akrokorinth mit dem Venustempel und durch die Quelle Peirene die Örtlichkeit der Festspiele bezeichnet. Die Sage erzählt, dafs das Dichterrofs bei seinem ersten Fluge, den es über die Erde unternahm, sich auf Akrokorinth niedergelassen und durch den Schlag seines Hufes die Wunderquelle geschaffen habe, die auf der Höhe mit reichlicher Wasserfülle dem Felsen entströmte.

3. Panathenäisches Preisgefäfs. Uns sind mehr als 100 Stück solcher Krüge erhalten. Die Votivsäule (**15**, 15; **47**, 8) hinter der Göttin erinnert an ihr Heiligtum auf der Akropolis, wo solche Säulen in grofser Zahl von frommen Bürgern als Weihgeschenke aufgestellt waren. Die Preisvasen zeigen in Bezug auf ihre Form und auf die Darstellung der speerschwingenden, stadtschützenden Göttin nur geringfügige Abweichungen. Auf den Krügen der früheren Zeit trägt die Göttin einen runden Schild und ist nach links gewendet. Später gab man ihr einen länglichen und liefs sie, damit derselbe nicht ihre Gestalt verdecke, nach rechts schreiten. Auch fügte man in späterer Zeit den Namen des Archonten der Aufschrift

bei. Diese lautete: *Τῶν Ἀθήνηθεν ἄθλων*, „von den Wettkämpfen aus Athen“.

4. 5. Das einzige bis auf unsere Zeit stehengebliebene Merkzeichen der dionysischen Dreifufsstrafse, welches wohl nur deshalb nicht das Schicksal seiner Kameraden teilte, weil es bis in unser Jahrhundert hinein von einem Kloster als Bibliothekraum verwendet und so vor den Kalköfen gerettet wurde. Kunstgeschichtlich ist es wichtig als das älteste erhaltene Bauwerk korinthischen Stiles. Der Dreifufs, als dessen Unterbau das runde Tempelchen diente, wurde im Jahre 335 v. Chr. bei Gelegenheit eines bacchischen Festes von einem Knabenchore der Phyle Akamantis gewonnen und von dem Choregen desselben, Lysikrates, geweiht. Der schmale Fries stellt die Bestrafung von Seeräubern durch den Weingott vor, ein Vorwurf, welcher, wie man vermutet, den Inhalt des vorgetragenen Festgesanges bildete. Darunter ein breiter Fries von Siegesdreifüfsen. Nach Semper befinden sich die Standspuren des Dreifufses auf dem Dache oberhalb der Ranken, wie Fig. 5 zeigt. Die Ranken sind also als Stützen des Weihgeschenkes gedacht.

6. Das am Feste der Panathenäen geübte Kampfspiel des Abspringens vom Streitwagen und Wiederaufspringens inmitten der Fahrt. Der Kämpfer trug Helm und Schild. Er pflegte beim Aufspringen den linken Fufs auf den innern Kranz des Rades zu setzen. Erforderte es einerseits eine aufserordentliche Gewandtheit, dieses Kunststück ohne Verletzung des Fufses auszuführen, so gab andererseits die Bewegung des Rades einen kräftigen Aufschwung nach oben, während ein Aufsteigen unmittelbar vom Boden aus durch die Last des mächtigen Schildes erschwert worden wäre. Der Wagenlenker trägt langes Gewand wie bei dem Wagen-

rennen (**20**, 10). Unser Relief schmückte wohl die Basis eines Siegesdenkmals wie **20**, 8, 9.

7. Ein Kampfordner einen Sieger bekränzend. Der Umstand, dafs dem letzteren mehrere Kränze und Binden zu teil werden, deutet vielleicht auf eine Mehrzahl errungener Siege. Der höchst eigentümliche, für kriegerische Zwecke ganz unpraktische Prunkhelm mit dem schlangenartigen Abschlusse und dem Vogelkopfe dürfte wohl auch eine Siegesgabe sein, die vielleicht für siegreich bestandenen Waffenlauf verliehen wurde.

8. Opfer für einen bei dem grofsen Apollofeste, den Thargelien, von einem Sängerchore errungenen Sieg. Der Choreg weiht der Sitte gemäfs im Namen der beiden Phylen, welche den Chor stellten, den gewonnenen Dreifufs dem Gotte des Festes. Der Lorbeerbaum deutet den heiligen Tempelbezirk desselben, der Stierschädel seinen Tempel an. Die Weihe des Dreifufses wird von der Siegesgöttin selbst unterstützt, die heranschwebend das Gerät auf die zur Basis bestimmte Säule (vgl. **3**, 1) setzt. Vor der Säule ist der Altar für das Weiheopfer errichtet. Auf demselben sind bereits die Holzscheite geschichtet. Der Opfernde nimmt aus einer von einem jugendlichen Opferdiener herbeigebrachten Schale den Opferkuchen (?), um ihn auf den Altar zu legen.

9. Marmorsitz eines Kampfordners. Links ein heiliger Ölbaum. Unter dem Preistische eine Siegespalme. Auf demselben drei mit Binden umwundene Kränze und ein panathenäischer Preiskrug mit einem Ölzweige auf dem Deckel. Vorn die Eulen, die heiligen Vögel der Athena.

10. Eine Münze des Kaisers Caracalla. Auf dem Tische zwei Urnen mit Palmzweigen und ein Kranz mit der Bezeichnung Olympia. Unter demselben zwei Geldsäcke und ein Preisgefäfs in Form der panathenäischen

Vasen. In vielen Städten wurden Spiele nach dem Vorbilde der olympischen gefeiert. Die untergeordnete Geltung der Preisvasen bei diesem Feste erhellt aus ihrem Platze neben den Geldpreisen unter dem Tische.

II. Weihe eines Dreifufses, den die Phyle Akamantis vermutlich durch einen kyklischen Chor an dem grofsen Dionysosfeste gewonnen hatte. Die Siegesgöttin selbst vollzieht die Weihe. Obere Aufschrift des Sockels: „Die Phyle Akamantis siegte“. Die untere Aufschrift enthält eine Huldigung an einen gewissen Glaukon, Sohn des Leagros, der der Phyle Akamantis angehörte und vermutlich als Chorege für dieselbe den durch das Bild verherrlichten Sieg errungen hat. Er lebte im 5. Jahrhundert v. Chr.

---

26. Tafel.

I. Die Gestalt des Zuschauerraumes zeigt, wie man sich bei solchen Bauten der natürlichen Bodenbeschaffenheit anbequemte. Die hier wenig günstigen Verhältnisse der Bodenerhebung veranlafsten das weite Zurücktreten der verlängerten Seitenarme und den Mangel einer parallelen Richtung derselben. Eine andere Unregelmäfsigkeit, die verschiedene Länge der beiden Arme, wurde durch den Lauf der Stadtmauer *c* beeinflufst. Die letztere hinderte auch die Weiterführung der Säulenhalle *C* bis über die Mitte des linken Seitenarmes hinaus. In der rechten unteren Ecke des Gebäudes umschliefst die zurücktretende Stadtmauer ein Heiligtum. 4. Jahrh. v. Chr.

2. Dieser gegenwärtig zerstörte Dreifufsunterbau stand im Heiligtume des Dionysos, aber nicht an der Dreifufsstrafse, sondern auf der Höhe des Dionysostheaters

über der Mitte der obersten Sitzreihe. Er trug drei Dreifüfse. Der erste von Thrasyllos im Jahre 320 v. Chr. für den Sieg eines Männerchores geweihte stand auf dem Schofse der Figur, wo die Standspur, eine breite Rinne, sich noch erhalten hat. Die beiden andern von Thrasykles, dem Sohne des Thrasyllos, im Jahre 271 v. Chr. geweihten standen daneben auf den Platten. Die gegenwärtig im britischen Museum befindliche Figur, deren Kopf und Arme modern sind, stellt den Dionysos selbst dar. Über der Schulter ein Pantherfell.

3—5. Das Stadion verdankt seine Entstehung der Bauthätigkeit des bekannten Redners und Staatsmannes Lykurg, eines Zeitgenossen des Demosthenes. Es war in eine natürliche Thalschlucht eingebaut und fafste 40—50 000 Zuschauer, abgesehen von denen, welche oberhalb des Gebäudes auf den umgebenden Höhen Platz nehmen konnten. Die Terrasse auf der Höhe *B* trug wahrscheinlich einen Tempel der Glücksgöttin, der Tyche, der hier ein bedeutsamer Platz eingeräumt war. Von den drei Zielsäulen ist der Standort der hinteren, an der Rundung, der Sphendone, gelegenen noch erkennbar. Der Kanal unter dem Umgange diente zur Entwässerung des Raumes, leitete also auch das von dem Zuschauerraume herabfliefsende Regenwasser ab.

6. Theater und Hippodrom von Pessinus in Galatien. Die Anlage des Theaters war, wie die Gestalt des Zuschauerraumes zeigt, ursprünglich griechisch. Die Bühne mit der grofsen Nische ist in römischer Zeit umgebaut worden. Der angrenzende Hippodrom zeigt in der Mitte die Spina, welche von den je drei Säulen tragenden Metae abgeschlossen wird. Die Schranken oder Ställe bilden wie **27**, 3 keine zur Querachse des Gebäudes parallele Linie, sondern neigen sich nach dem Raume rechts von der Spina. Die Verbindung von

Theater und Hippodrom war jedenfalls nur durch die Bodengestaltung veranlafst. Von dem Zuschauerraume des Theaters aus war wegen der Szenenwand der Hippodrom nicht zu übersehen. Die Loge auf der dem Theater gegenüberliegenden Seite des Hippodrom war für die Preisrichter bestimmt.

---

27. Tafel.

1. Eine der Dreispitzsäulen, die auf den Sockeln römischer Wendesäulen zu stehen pflegen (**28**, 1; **31**, 1, 2; **32**, 2). Unten fünf zu einem bacchischen Tanze vereinigte Figuren: Apollo, Pan und drei Nymphen. Oben eine Keule und ein Hirtenstab, Pedum, die Sinnbilder der Tragödie und Komödie, mit heiligen Binden um die Säule geschlungen. Auf der Vorder- und Rückseite je zwei Olivenkränze, sowie mehrere vorstehende Buckel zum Aufhängen anderer. Die Sieger pflegten wohl ebenso, wie es von den Obelisken bezeugt ist, auch an den Wendesäulen ihre Kränze aufzuhängen.

2. 5. Das auf etwa 20 000 Zuschauer berechnete Amphitheater zu Pompeji stammt aus der ersten Hälfte des ersten Jahrhunderts v. Chr. Fig. 2 ist von der nord- süd-östlichen Schmalseite des Baues und zwar von der Stelle aus aufgenommen, wo der von der Strafse aus in einem rechten Winkel einlaufende zweite Haupteingang 2 in Fig. 5 in die Arena mündet. Die letztere besitzt keine Unterbauten, war also nicht für Seegefechte hergerichtet. Die Brüstungsmauer des Zuschauerraumes war mit Gemälden geschmückt, zu denen die **30**, 1, 10 wiedergegebenen gehören. Der Zuschauerraum war in drei Ränge geteilt, über deren höchstem sich noch eine aus einzelnen Logen

bestehende und vermutlich für Frauen bestimmte Galerie befand. Als vornehmste Plätze machen sich die zwei langgestreckten Logen des untersten Ranges in der Mitte der Langseiten bemerkbar, Fig. 2 und 5. Hier sind die Sitzstufen durch breitere Platten ersetzt, die zum Aufstellen der Ehrensessel dienten. In der östlichen, rechten, der beiden Logen sieht man auf Fig. 2 die unterste Stufe durch Unterbrechung der nächsthöheren auf eine kleine Strecke um das Doppelte verbreitert. Dies war ohne Zweifel der Platz für den vorsitzenden Beamten. Die Zugänge sind auf Fig. 5 verdeutlicht. Die Haupteingänge 1 und 2 führen wie der Nebeneingang 5 von der Strafse in die tiefer gelegene Arena hinab und zwar der zweite im rechten Winkel, weil die hier an das Gebäude angrenzende Stadtmauer (vgl. Fig. 4) eine Führung in grader Linie unmöglich machte. Beide Haupteingänge führen zunächst auf einen breiten Umgang 3, welcher, wie das Bild zeigt, noch durch zwei andere unmittelbar von der Strafse sich herabsenkende Zugänge erreichbar ist. Von diesen Umgängen aus gelangt man durch die einfachen Treppen *c* nach dem ersten oder durch die Doppeltreppen *b* nach dem zweiten Range. Zum dritten Range führen mehrere unmittelbar von der Strafse aus an der Aufsenseite des Gebäudes aufsteigende Treppen, und zwar die zwei Doppeltreppen 10 und 5 und die zwei einfachen, im Plane ebenfalls mit 10 bezeichneten. Eine der Doppeltreppen zeigt auch Fig. 4. Dieser dritte Rang war aber auch, weil ein Teil des Gebäudes, wie bereits bemerkt, an die Stadtmauer grenzte, unmittelbar von der Hochfläche derselben aus zu erreichen. Diesen Weg sind die Männer auf der Mauer Fig. 4 im Begriffe einzuschlagen. Endlich konnte man natürlich auch vom zweiten Range aus aufsteigen. So war denn durch eine grofse Anzahl von Zugängen für eine bequeme Füllung

und Leerung gerade dieses die gröfste Menschenmenge fassenden Ranges genügend gesorgt. Zur erwähnten Frauengalerie führten die Aufgänge 8 vom dritten Range aus. Was die kleinen, niedrigen Räume 4 und 6 neben der Arena betrifft, so waren sie vermutlich für die wilden Tiere bestimmt. Endlich ist auf unserm Bilde links oben ein Stück Mauer 12 und ein Turm derselben 11 dargestellt.

3. Der Cirkus ist im Jahre 311 n. Chr. gebaut, gehört also zu den spätesten des Altertums. Die Carceres sind in schräger Richtung angelegt wie **26**, 6. Eine entsprechende Anlage des über den Carceres befindlichen Teiles des Zuschauerraumes mufste den Dortsitzenden den Ausblick auf die von der Mitte der Spina nach rechts gehende Linie des Zieles erleichtern. Merkwürdig ist die Anlage der Spina; sie läuft nämlich nicht parallel den Seitenwänden, sondern der Abstand der vorderen Meta von der rechten Langseite ist gröfser als der der hinteren Meta. Diese Einrichtung sollte den aus den Ställen stürzenden Viergespannen, welche anfangs wohl meist noch in einer Linie liefen, einen genügenden Raum sichern. An der rechten Seite ist die Loge der Preisrichter. Die Länge des Cirkus beträgt 482 Meter.

4. Die Darstellung zeigt eine grofsartige Schlägerei, welche uns aus der Erzählung des Geschichtschreibers Tacitus bekannt ist. Sie fand im Jahre 59 n. Chr. bei Gelegenheit einer Aufführung zwischen den Pompejanern und den Bewohnern des benachbarten Nuceria statt. Es gab viele Tote und Verwundete, namentlich die Nuceriner hatten gelitten, und der Skandal war so grofs, dafs der Kaiser Nero es für angezeigt hielt, den Pompejanern zur Strafe für den frivolen Bruch des Landfriedens die Abhaltung amphitheatralischer Spiele für ein volles Jahrzehnt zu untersagen. Unten sind Kaufbuden aufgestellt.

Im Hintergrunde sehen wir die Stadtmauer mit zwei unklar gezeichneten Türmen, zwischen denen das Zeltdach über den Zuschauerraum aufgespannt ist. Das Gebäude rechts vom Amphitheater ist möglicherweise eine Gladiatorenkaserne. Am Amphitheater selbst ist die grofse Treppe falsch gezeichnet, insofern ihr keine gebogene an die Ellipse des Hauptbaues sich anschliefsende Form gegeben ist. Auch macht der oberste Umgang, der von der Höhe der Treppe aus um drei Vierteile des Umfangs herumführt (Fig. 5), den Eindruck, als ob er sich nach hinten zu senke, was natürlich nicht der Wirklichkeit entspricht.

6. Eine verhältnismäfsig kleine Palästra aus vorrömischer Zeit. Die unregelmäfsige Gestalt des Übungsraumes ist die Folge einer späteren Einschränkung des Bauplatzes. Bei *c* stand eine Athletenstatue, eine Kopie des Doryphoros von Polyklet. Dabei eine kleine Treppe und eine niedrige Basis.

---

28. Tafel.

1. Acht Viergespanne noch in vollem Laufe, aber gegen Ende des Spieles. Wenn man der Stellung der sieben Delphine auf dem Ständer trauen darf, von denen einer nach einer andern Richtung gewendet ist als die sechs übrigen, so dürfte gerade der siebente, also der letzte Umlauf vor sich gehen. Das eine Gespann hat einen bedeutenden Vorsprung. Es ist bereits um die hintere Meta gebogen und wird von zwei Parteigängern mit hochgehobenen Armen, einem Reiter und einem Fufsgänger, der in der Linken das Gefäfs zum Besprengen der Rosse hält, angefeuert. Das zweite Gespann ist der Meta nahe; der

Wagenlenker zieht kräftig die Zügel nach links, um die Biegung möglichst knapp zu nehmen und gleichzeitig die Absicht des nächstfolgenden Lenkers zu vereiteln, der bemüht ist, zwischen ihm und der Meta durchzufahren, aber freilich bei diesem Streben mit dem Wagen seines Nebenbuhlers in Konflikt geraten ist. Das rechte Pferd seines Gespannes ist infolgedessen ins Wanken gekommen, und so sucht er noch im letzten Augenblicke die Rosse mehr nach der Spina zu drängen. Der Lenker des vierten Gespannes hat einen andern Weg eingeschlagen, um dem zweiten den Rang abzulaufen. Er biegt in weitem Bogen um dasselbe herum, aber er schiefst, indem er den Kreis zu weit nimmt, über das Ziel hinaus und eröffnet dadurch dem folgenden Gespanne die Aussicht, ihn auf kürzerem Wege zu überholen. Deshalb sucht er seinen Fehler wieder gut zu machen, indem er mit der ganzen Kraft seines Körpers, mit Hand und Fufs sich gegen den Wagen stemmend, die Rosse nach links zieht. Von den hintersten Wagenlenkern hat der sechste den Sieg aufgegeben; er blickt mitleidig nach dem letzten, zum Falle gekommenen Gespanne zurück. Aber der Parteigänger, der hinter ihm herreitet, ist anderer Ansicht. Er hat offenbar die Absicht, die Rosse mit Hilfe seiner Peitsche zu gröfserem Eifer anzuspornen. Der siebente endlich scheint in die Lücke zwischen dem fünften und sechsten Gespanne einfahren zu wollen. Ganz zuletzt sehen wir noch einen Parteigänger zu Fufs mit hocherhobener Rechten, doch ist nicht klar, wem sein Zuruf gilt. Was dieser von dem Reliefkünstler viel zu grofs gebildete Mann in der Linken hält, kann schwerlich etwas anderes sein als das übliche Wassergefäfs. In der Mitte der Spina sehen wir den sehr klein geratenen Obelisken. Neben ihm die Kybele auf einem Löwen sitzend. Die Göttin stützt die

Rechte auf einen Stab. Hinter ihr der Palmbaum. Vor ihr steht in der Rennbahn, den Rücken an die Spina gelehnt, ein mit der Toga bekleideter Mann, der scharf vor sich hinblickt. Da sich an dieser Stelle das Ziel befindet, haben wir in ihm einen Preisrichter zu sehen. Ihm entspricht gegenüber ein Mann in Cirkustracht, der mit dem Stabe, auf den er sich stützt, und mit dem vorgehaltenen rechten Arme das Ziel zu fixieren scheint. Endlich sehen wir noch einen Cirkusbeamten links vom Delphinständer. Er hat jedenfalls, da er neben der zum Ständer hinaufführenden Leiter steht, die Aufgabe, die Delphine zu drehen. Der Gegenstand in seiner Rechten ist unklar. Was die sonstige Cirkuseinrichtung betrifft, so sehen wir unten in der rechten Ecke die Kapelle der Dea Murcia oder Venus Myrtea mit dem Myrtenbaume. Auf der Spina stehen in symmetrischer Anordnung die üblichen Tempelchen, Götterbilder, Eier- und Delphinständer. Links vom Obelisken auf dem Boden der Rennbahn ein Opferaltar. Die neben der linken Meta auf der Säule stehende Viktoria trägt auf der linken Schulter ein Siegeszeichen, eine Trophäe. Das Gebäude rechts von dem Standbilde der Kybele scheint ein Tempelchen mit flachem Dache zu sein. Das oben sichtbare Götterbild ist auf einer Säule hinter dem Tempelchen stehend zu denken. Die linke obere Ecke des Bildes wird durch die Darstellung der Carceres und der Loge des Spielgebers eingenommen. Die einzelnen Carceres sind durch die an den Wänden stehenden Hermen getrennt. Der schmale Streifen vor den Thoren der Ställe soll wohl nur die Schwelle derselben markieren. Er ist ungeschickterweise vom Künstler als Erhöhung gebildet. Auch ist das grofse Einzugsthor, welches in der Mitte der Carceres liegt, nicht markiert, sondern nur durch zwei Gegenstände, den Eierständer

und das kleine Kuppeltempelchen, die wir uns unmittelbar neben diesem Thore zu denken haben, seine Stelle angedeutet. Über den Carceres sitzt in seiner Loge, ein Szepter in der Linken, zwischen zwei andern Männern der spielgebende Beamte. Zu beiden Seiten der Loge auf dem Gesims mehrere Statuen, die erste rechts Herakles. Endlich sehen wir in der rechten oberen Ecke das zweite Hauptthor als Triumphbogen gestaltet und oben mit einer Trophäe und einem Viergespann geschmückt, vgl. **72**, 12. Unten steht neben dem Thore ein Prozessionswagen, vgl. Fig. 5. Das Thor selbst haben wir uns an der rechten Schmalseite des Cirkus, also den Carceres gegenüber zu denken. Unser Relief, dessen Künstler bei allem Ungeschick doch bemüht war, die Einzelheiten getreu wiederzugeben, zeigt recht deutlich die Art, wie je drei Rosse unter ein Joch geschirrt waren, während das vierte als Beipferd nur an Strängen ging. Auch ist es sicher kein Zufall, dafs die Schwänze der am meisten rechts laufenden Rosse aufgebunden erscheinen. Für sie war die Gefahr, sich mit den Schwänzen beim Laufe zu verwickeln, gröfser als bei den mittleren Pferden.

2. Der Wagenlenker, Auriga, trägt eine glattanliegende Tracht, um die Gefahr eines Hängenbleibens am Wagen für den Fall eines Sturzes möglichst zu beseitigen. Vor den Schlägen der Pferdehufe schützte einigermafsen die feste Körperumhüllung. Brust und Rücken sind wegen der um den Körper geschlungenen Zügel noch durch einen besonderen Lederpanzer verwahrt.

3. Ein Thraker und ein Samnit. Der letztere will seinem besiegten Gegner den Todesstreich versetzen, wird aber von dem Aufseher zurückgehalten, da die Zuschauer offenbar noch nicht über das Schicksal des Unglücklichen entschieden haben.

4. Ebenfalls ein von einem Samniten besiegter Thraker.

5. Der festliche Zug, durch welchen die Heiligtümer, die während des Spiels im Cirkus Aufstellung finden sollen, dorthin geleitet werden. Vorn eine gröfsere Anzahl Träger mit dem Bilde der Kybele. Die Göttin sitzt, die linke Hand auf ein Tympanon gestützt, in einer Art Wagenstuhl, der von ihren Löwen gezogen wird. Es folgen vier Männer mit dem Bilde einer Siegesgöttin. Zur Seite ein Musikant mit der Tuba. Schliefslich ein von Elefanten gezogener Festwagen, eine Thensa.

6. Die Visiere der Helme bestehen, wie man sieht, aus vier Teilen, zwei unteren massiven und zwei oberen durchlöcherten, die in die ersteren eingefügt und noch durch besondere Seitenstücke geschützt sind.

7. In den gewölbten Teil des Galerus wurde die linke Schulter des Netzwerfers eingefügt, so dafs der platte Teil den Hals schützte.

---

29. Tafel.

1—5. Die Arena hat, wie Fig. 1 u. 3 zeigen, zahlreiche Unterbauten, die teils zur Aufstellung von Maschinen, teils zur Überschwemmung des ganzen Kampfplatzes für aufzuführende Seegefechte dienten. Während der gewöhnlichen Vorstellungen waren sie durch eine mit Sand bestreute Bretterdielung überdeckt. Die Rangeinteilung des auf etwa 80 000 Zuschauer berechneten Gebäudes tritt besonders auf Fig. 1 deutlich hervor. Der untere Teil des Zuschauerraumes bestand aus einem schmalen Podium mit breiteren Stufen für die Aufstellung der Ehrensessel und war während der Aufführungen

aufser durch die Brüstung noch durch hohe Gitter mit Stacheln und anderen Vorrichtungen gegen die Angriffe der wilden Tiere abgeschlossen. Darüber erhoben sich der 1. und 2. Rang, beide aus Marmorsitzstufen gebildet und durch Umgänge getrennt. Sodann über einer hohen Mauer der 3. Rang mit hölzernen Sitzstufen. Darüber eine Säulenhalle, wohl ebenfalls mit Holzsitzstufen, für die Frauen. Auch noch vom Dache dieser Halle aus konnte man dem Schauspiele zusehen. Dieser inneren Raumeinteilung entsprechen die auf Fig. 4 sichtbaren äufseren Stockwerke nicht. Die 80 gewölbten Eingänge des Erdgeschosses waren sämtlich mit Ausnahme der vier in den Achsen der Ellipse laufenden Haupteingänge nummeriert. Wir haben also auf unserem Bilde, Fig. 4, einen Haupteingang und zwei gewöhnliche Eingänge. Fig. 2 zeigt eine Ausgangsthür, ein Vomitorium. Diese Thüren sind tief gelegt, um nicht den Darübersitzenden die Aussicht zu verdecken. Auf der Münze des Titus, Fig. 5, sieht man neben dem Kolosseum links die Meta Sudans. Dies war ein in Form einer Meta gebildeter Springbrunnen. Der Säulengang rechts verband das Kolosseum mit dem Kaiserpalaste des Titus. In den Fensterbögen sind die statuarischen Gruppen angedeutet, vgl. Fig. 4. Der Bau des Kolosseums wurde durch Kaiser Vespasian begonnen und durch Titus vollendet. Beim Einweihungsfeste wurden in den Tierhetzen nach den mäfsigsten Angaben 5000 wilde Tiere getötet. Die letzte Aufführung, von der wir wissen, fand im Jahre 323 n. Chr. statt.

6. Das Relief befindet sich am Fufsgestell des Obelisken Thutmes III., den Theodosius aus Ägypten nach Konstantinopel überführen liefs, damit er dort neben der delphischen Schlangensäule und vielen anderen Kunstwerken die Spina des berühmten Hippodromes schmücke. Der obere Streifen zeigt die kaiserliche Loge, die bei

diesem Baue einen Teil des Kaiserpalastes bildete. In der Mitte Justinian selbst mit seinem Gefolge. Rechts und links die Leibwache. Weiter unten der Balkon für die Grofsen des Reiches, von denen einige Mappae in den erhobenen Rechten halten. In der Mitt edes Balkons eine Eingangsthüre, ein Vomitorium, vgl. Fig. 2. Darunter 9 Thore, von denen 8 die Carceres bilden, das mittlere aber wohl ein Eingangsthor in den Cirkus ist. Die Schranken sind durch speerartige Säulen getrennt, die hier die Stelle der Hermen (**28**, 1; **33**, 2) vertreten. Die Darstellung des untersten Streifens bezieht sich auf die Aufrichtung des Obelisken. Durch die erhobenen Mappae in den Händen der vier Vornehmen werden diese als Beamte charakterisiert, welche bei Gelegenheit der Aufstellung dieses Bauwerkes Spiele veranstalteten. An eine feierliche Begrüfsung, Acclamatio, des in seine Loge getretenen Kaisers dürfte wegen des gleichgültigen Verhaltens der übrigen Personen schwerlich zu denken sein.

7—10. Kleine, wenig über einen Zoll lange, vierseitige, beinerne Stäbchen, welche die Gladiatoren nach Ablegung einer Prüfung am Schlusse ihrer Ausbildung in den Fechtschulen als Berechtigungsmarken für öffentliches Auftreten erhielten. Die auf denselben regelmäfsig wiederkehrende Abkürzung Sp. ist in spectavit, „er probte“, zu ergänzen, eine volkstümliche aktive Bildung für das von der Grammatik geforderte Passivum spectatus „erprobt“, welches auf Fig. 10 in der Abkürzung spectat erscheint. Daneben pflegt der Name des Herrn und das Datum der Prüfung zu stehen. Fig. 7: Cocero, Sklave des Fafinius, probte den 5. Oktober im Konsulatsjahre des L. Cinna und Cn. Papirius, d. i. 58 v. Chr. Fig. 8: Diocles, Sklave des Longidius, probte den 1. Sept. im Konsulatsjahre des Cn. Octavius und C. Curio, d. i. 76 v. Chr. Fig. 9: — probte am 1. Jan.

unter dem 12. (?) Konsulate des Kaisers Augustus. Fig. 10: Im Febr. im Konsulatsjahre des M. Tullius und C. Antonius, d. i. 63 v. Chr., wurde Anchialus, Sklave (S.) des L. Sirtius, geprüft. Die letzten Buchstaben sind möglicherweise aufzulösen in *munere*, d. i. durch öffentliches Auftreten als Gladiator.

II. Spiele zur tausendjährigen Gedächtnisfeier der Gründung Roms im Jahre 248 n. Chr. Wohl mit Rücksicht auf diese aufserordentliche Säkularfeier ist der Obelisk in der Mitte der Spina als ein ungeheurer Palmbaum verkleidet. Über der Spina und links Teile des Zuschauerraumes. Unten rechts vielleicht das Einzugsthor. Die Rosse des zweiten Gespannes sind durcheinander geraten. Der Wagenlenker stürzt kopfüber aus dem Wagen.

---

30. Tafel.

I. Der Kampfordner beschreibt mit seinem Stabe den Kreis, innerhalb dessen die beiden einander gegenüberstehenden Gladiatoren kämpfen sollen. Der eine derselben, ein Thraker, bläst, vielleicht um den Beginn des Kampfes anzuzeigen, ein Horn, während zwei hinter ihm hockende Gefährten für ihn Helm und Schild bereit halten. Der zweite Gladiator, dessen Waffengattung nicht zu bestimmen ist, hat bereits den Schild aufgenommen; zwei Genossen bringen ihm Schwert und Helm. Im Hintergrunde zwei schlecht gezeichnete Siegesgöttinnen.

2—9. Grabmal des Scaurus mit Darstellung der Spiele, die bei der Leichenfeier zu Ehren des Verstorbenen gegeben wurden. Fig. 2: Hunde hetzen einen

Eber; ein Jäger, Bestiarius, hat einen Bären erlegt; ein anderer einem Stiere, der an ihm vorbeirannte, seinen Speer durch den Leib gebohrt; dazwischen ein Reh, von Hunden angegriffen, und zwei Hasen. — Fig. 3: Zwei Reiter; der erste offenbar im Nachteile. Sodann ein Hoplomachos (?), der, von einem hinter ihm stehenden Thraker besiegt, das Volk mit grofser Ruhe um Gnade anfleht. Das nächste Bild zeigt ebenfalls den Thraker als Sieger. Der verwundete Hoplomachos ist in die Kniee gesunken und bittet um das Mitleid des Volkes — vergebens, wie das hinter seinem Namen stehende *Θ* (*Θάνατος* = Tod) zeigt. Neben dem Thraker, der bereits zum Todesstreiche ausholt, liegt am Boden ein Speer, über dessen Verwendung sich nichts feststellen läfst. Es folgt ein Bild mit vier Figuren, zwei Murmillonen und zwei Netzwerfern. Vermutlich hat der im Vordergrunde stehende Netzwerfer den einen Gegner besiegt, und diesem wird jetzt, da er beim Volke kein Mitleid fand, der Todesstreich versetzt. Den Henkerdienst verrichtet ein zweiter Murmillo, weil der Netzwerfer keine rasch tötende Waffe besitzt. Dieser hält nur sein Opfer von hinten fest. Der zweite Netzwerfer wird nun den Kampf mit dem andern Murmillo zu bestehen haben. Das letzte Bild zeigt den Thraker als den Unterlegenen. Der Sieger (Hoplomachos ?) holt zum Todesstreich aus. — Fig. 4: Ein Thraker, vom Hoplomachos besiegt, bittet um Gnade. Der Aufseher hält den Sieger noch zurück. Im 2. Bilde ist umgekehrt der Hoplomachos der Besiegte, der Thraker hat ihn im Kampfe tödlich getroffen. In Fig. 3 und 4 sind den Gladiatoren die Namen beigeschrieben, die jetzt zum Teil unleserlich sind. Hinter den Namen waren die Zahlen der früheren Siege jedes Gladiators angegeben. Die gröfsere Inschrift besagt, dafs die Kämpfer zur Sklaven-

familie des Ampliatus gehörten. — Fig. 5: Eine rätselhafte Art der Kampfesübung. — Fig. 6: Kampf mit einem Bären unter Anwendung des Tuches, eine unter dem Kaiser Claudius eingeführte Neuerung. — Fig. 7, 8: Nicht recht verständliche Tierkämpfe. Das Relief gehört in die Zeit zwischen 41 und 59 n. Chr.

10. Hoplomachos und Thraker. Der letztere, der am linken Oberarm verwundet ist, fleht um Gnade.

11. No. 1. Treppe, die von einem benachbarten Marktplatze her in das Gebäude führte. 2. Haupteingang. 7. 8. Gladiatorenzellen, deren es im ganzen in zwei Stockwerke verteilt 71 gab. 10. 11. Vorratskammern. 16. Speiseraum. 17. Gefängnis. 18. der Pferdestall. Die übrigen Räume sind nicht zu bestimmen. Die gesamte Anlage ist erst später zu einer Gladiatorenkaserne umgeschaffen worden.

---

31. Tafel.

1. Der Sieger hat seine Umfahrt in einer Art Triumphwagen beendet. Ein Pferdeknecht ist aus den Ställen herausgetreten, um die Rosse in Empfang zu nehmen. Die Spielgeber begrüfsen den Glücklichen — ob von ihrer Loge aus oder von dem Boden der Arena, in die sie herabgestiegen, ist nicht recht klar — indem sie ihm Kränze und Mappae entgegenhalten; denn etwas anderes als Cirkustücher können die eigentümlichen bündelartigen Gegenstände in der Rechten der beiden Männer kaum sein. Da demnach Ställe und Loge des Spielgebers sich auf der rechten Seite des Bildes befinden, so ist das Gebäude von einer anderen Seite aufgenommen als **28**, 1; **31**, 2; **32**, 2. Wir haben also auf unserem Relief

die Linie des Zieles jenseit der Spina zu suchen. Folglich ist die scheinbar vergitterte Loge auf der linken Seite des Bildes gegenüber dem Obelisken die Loge der Preisrichter, von der uns ausdrücklich berichtet wird, dafs sie sich an dem Ziele befindet. Vermutlich müssen wir in den vor der Loge stehenden drei Figuren die Preisrichter sehen, von denen zwei auch durch ihre Stäbe als solche charakterisiert sind. Sie sind, wie das rechts und links von ihrer Loge sichtbare Publikum, noch in Unterhaltung über den Gang des Rennens begriffen. Die scheinbar weibliche Gewandung ist wohl eine Art Festkleid. Von der Spina ist etwas mehr als die Hälfte sichtbar. Links die Reste eines Delphinständers. Bei der Statue der Kybele ist kein Palmzweig zu bemerken, vielleicht weil dieser bereits dem Sieger eingehändigt ist. Auch steht ein Eierständer nicht auf der Spina, sondern neben einem Portal wie **28**, 1. Es war wohl wegen der grofsen Ausdehnung der Cirkusräume notwendig, dafs man diese Ständer den auf der Schmalseite sitzenden Zuschauern etwas näher rückte. Unser Portal ist an der Schmalseite befindlich zu denken. Ein Fehler der Zeichnung ist es, dafs der Triumphwagen nicht auf dem Boden der Arena, sondern auf einer Erhöhung zu fahren scheint. Das Relief befand sich früher im Palazzo Mattei, (nicht Maffei).

2. Mitten im Rennen. Von den acht Wagen sind bereits zwei verunglückt. Das vorderste Gespann ist vielleicht dasjenige, welches eben um die linke Wendesäule biegt und von einem Parteigänger mit Wasser besprengt wird. Hinter dem zweiten Gespanne ein Parteigänger zu Pferde; ebenso hinter dem fünften, nur dafs diesem infolge eines Versehens der Zeichnung drei Pferde anstatt eines gegeben sind. Neben demselben Gespanne ein Parteigänger zu Fufs mit der Peitsche, vgl. **28**, 1. Auf diesem

Bilde ist auch die vom Obelisken ausgehende Ziellinie wiedergegeben. Das Bild der Kybele rechts vom Obelisken ist zerstört; nur ein Palmzweig zwischen zwei Köpfen ist sichtbar. Die Spina besteht aus zwei getrennten Wasserbassins mit verhältnismäfsig einfacher Ausstattung. Am linken Eierständer scheint ein Mann sich zu thun zu machen. Die Siebenzahl der Delphine und der Eier des rechten Ständers entspricht der üblichen Zahl der Umläufe. Der linke Eierständer ist teilweise zerstört. Die letzten drei Eier sind bereits gesunken. Links zu jeder Seite des Hauptportals 4 Ställe. Im Portale das zerstörte Bild eines Mannes. Darüber die Loge des vorsitzenden Beamten. Der Spielgeber hält in der Rechten die ausgebreitete Mappa. 3. Jahrh. n. Chr. oder noch später.

3. 4. Im unteren Bilde von Fig. 3 dringt der Netzwerfer Kalendio, dem es gelungen ist, über seinen Gegner Astyanax — so beide Male im Original, nicht Astianax — das Netz zu werfen, mit dem Dreizack auf denselben ein. Der jugendliche Kampfordner blickt teilnehmend auf den scheinbar Verlorenen. Aber bereits steht hinter dem Namen des Kalendio das Zeichen des Todes ($\Phi = \Theta$). In der That sehen wir ihn im oberen Bilde zu Boden gestürzt; er hat seinen Dreizack verloren und hält seinem Gegner als letzte Waffe den Dolch entgegen. Ein älterer Kampfordner ist noch hinzugetreten. Aufschrift: „Astyanax siegte“. Hinter dem Namen ein Blatt als Zeichen des Sieges. Astyanax trägt Schild und Dolch des Sekutor, aber Tunika und Fufsbekleidung des Murmillo. Der Netzwerfer ist in der oberen Darstellung ohne den Schutz des Galerus gebildet. — Auf dem unteren Bilde von Fig. 4 sehen wir die von zwei Kampfordnern beobachteten beiden Murmillonen Maternus und Simmachius im Kampfe. Aufschrift:

„Während dieses Kampfes führte Simmachius einen Schwertstreich.“ Hinter dem Namen des Maternus das Zeichen des Todes. Unter dem des Simmachius die Beischrift: Habilis „der Geschickte“. Im oberen Bilde liegt Maternus tödlich getroffen am Boden. Ein Kampfordner eilt auf ihn zu, der andere entfernt sich. Das Wort: neco, „ich habe ihn getötet“, ist von Simmachius, der inzwischen weggegangen, die folgenden Worte: haec videmus, Simmachi homo felix, „Wir sehen es, glücklicher Simmachius“, sind von den Kampfordnern gesprochen zu denken. Habilis bezieht sich natürlich auf den Sieger. Mosaik aus dem 4. Jahrh. n. Chr.

5. Die Darstellung betrifft eine Aufführung, welche ein Konsul Anastasius 517 n. Chr. in Konstantinopel veranstaltete, und ist wohl geeignet, die ganze Gräfslichkeit eines derartigen Schauspieles zu veranschaulichen. Aufser Peitschen und Schlingen sehen wir in den Händen der Opfer kleine Holzwände, die sie zum Schutze vorhalten. Unten links die Cochlea, „Schneckenhaus“, bestehend aus mehreren Wänden, die sich um eine senkrechte Achse drehen.

6. Der 1. und 2. Sieger fahren vor die mit Kunstwerken geschmückte Tribüne des Spielgebers vor. Dieser ist im Begriffe, den 1. Sieger mit klingender Münze zu belohnen. Unter der Tribüne die Carceres. Aus der späteren Kaiserzeit.

7. Idealisiertes Kostüm eines Wagenlenkers. In der Umgürtung der Brust das Messer zum Durchschneiden der Zügel für den Fall der Not. In der linken Hand ein Stück Zügel. Der Kopf ist nicht zugehörig.

8. Vorrichtung zum Verlosen der Plätze in den Carceres. Um die Achse wird eine Urne gedreht, aus der die Kugeln, welche als Los dienen, herausfallen.

9. Eine rätselhafte Darstellung. Es scheinen Männer mit Fackeln auf ein Gerüst zu steigen, um einen Aufbau, der die Form von Zweigen hat, anzuzünden. Jedenfalls sind, wie aus einer anderen Darstellung mit Sicherheit hervorgeht, keine Seiltänzer (funambuli) gemeint.

---

32. Tafel.

1. Ein siegreicher Wagenlenker mit seinem Viergespann. In der Linken die Zügel. Die rechte Hand mit der Peitsche ist ergänzt. Vielleicht hielt er in dieser einen Siegespreis. Eroten tragen seinen Helm. Das Leitpferd ist in seiner ganzen Länge sichtbar. Rechts hinten eine Basis, etwa für eine Ehrenstatue. Das Relief gehört der Kaiserzeit an.

2. Der erste Augenblick nach errungenem Siege. Eben hat das vorderste Gespann das Ziel überschritten. Der Sieger ist im Begriffe, in weitem Bogen die Spina umkreisend in die Ställe zurückzukehren. Er gehört der Partei der Grünen an. Diese Farbe hat im Originale auch das Gewand des Parteigängers, der ihn, das Sprenggefäfs in der einen Hand, begrüfst. Der voranschreitende Herold trägt in der linken Hand ein weifses, ein rotes und ein blaues Tuch, in der erhobenen Rechten schwenkt er das grüne und ruft den Namen des siegreichen Leitpferdes Eridanus aus. Die Führer der ihm folgenden Gespanne, der weifsen und der roten Partei zugehörig, ziehen es vor, auf dem kürzesten Wege nach den Schranken zurückzukehren. Sie wenden deshalb ihre Rosse nach links herum. Der Wagen der blauen Partei ist verunglückt. Die Namen der Rosse waren den Gespannen mit einigen Schreibfehlern beigeschrieben. Es

ist zu lesen: Luxuriosus, Pyripnus, Euphrata. Das Pferd des vierten Gespannes hiefs Botrocales. Über den Pferden steht mit Bezug auf den verunglückten Kutscher: „Iscolasticus, ein berühmter Wagenlenker“. Auf den Pferdeleibern sind die Namen der Besitzer oder Züchter aufgeschrieben. Der Besitzer des ersten Gespannes hiefs Nicetus, während die Rosse der weifsen und roten Partei auffallenderweise den gleichen Namen Concordius zeigen. In der Mitte der Spina sehen wir Kybele auf dem Löwen reitend, der hier wie die Delphine als Wasserspeier benutzt ist; links von ihr die Palme und rechts ein schlechtgezeichneter Obelisk mit Andeutung der Hieroglyphen. Neben den von anderen Darstellungen her bekannten Gegenständen sehen wir sodann auf unserer Spina mehrere Athletenstatuen; darunter anscheinend zwei Läufer, ein Diskoswerfer und ein Pyrrhichist. Sie deuten vielleicht auf athletische Vorführungen, die im dargestellten Cirkus stattfanden, wie die vier Tiere auf Tierkämpfe. Neben dem Altar rechts zwei Kriegsgefangene. Links im Vordergrunde die Statue des in Spanien sich besonderer Verehrung erfreuenden Herkules. Die Eingangsthür in dem Unterbau der linken Meta war jedenfalls für den Schreiber bestimmt, der durch ein nach vorn hinausgehendes Fenster die Zahl der Umläufe jedes Wagens kontrollierte.

3. Der Sekutor Baton. Ein berühmter Gladiator dieses Namens lebte zur Zeit des Kaisers Caracalla.

4. Ein Tierkämpfer, Venator, mit Schlinge (Peitsche?) und Jagdspiefs. Besonders die Unterbeine sind durch starke Panzerung vor den Bissen der wilden Tiere geschützt.

5. Ein Netzwerfer in Angriffsstellung mit Galerus und Dreizack.

6. Grabstein des aus Florenz gebürtigen Sekutors Urbicus mit seinem Hunde. Oben D. M. Diis manibus,

„den göttlichen Manen“. Er starb, wie die Grabschrift lehrt, im Alter von 22 Jahren, nachdem er 13 Kämpfe bestanden hatte.

7—11. Weitere Tesserae Gladiatoriae, vgl. **29**, 7—10. Fig. 8: Heracleos, Sklave des Mucius, probte am 1. Juli im Konsulatsjahre des Cn. Pompejus und M. Crassus, d. i. 70 oder 55 v. Chr. Fig. 9: Antiochus, Sklave des Scribonius, probte am 9. Jan. (86 v. Chr.). Fig. 10: Anteros, Sklave des Acilius, probte am 15. Juli im Konsulatsjahre des Cn. Cornelius und L. Marcius, d. i. 56 v. Chr. Fig. 11: Philodamus, Sklave des Gellius, probte am 1. Juli im Konsulatsjahre des Cn. Pompejus und M. Crassus, d. i. 70 oder 55 v. Chr.

---

33. Tafel.

1. In Konstantinopel 506 n. Chr. aufgeführte Tierkämpfe. Die Jäger haben die linke Brust umpanzert.

2. Die Diener sind im Begriffe, die Thore für ein neues Rennen zu schliefsen. Fragment eines Marmorreliefs.

3. Spiele der Sechsmänner, Seviri, benannt nach den Führern der sechs Reiterabteilungen, welche bei den Aufführungen gegeneinander manövrierten. Der Führer der gesamten Reitermasse hiefs Princeps juventutis. Auch diese Spiele, die in der römischen Republik wie unter den Kaisern üblich waren, fanden ohne Zweifel im Cirkus statt.

4. 5. Eine zusammenhängende Anlage, die sich vom Abhange des ehemaligen Kapitols von Verona, des jetzigen Monte Pietro, nach der Etsch herabzog. Sie bestand aus einer Terrasse für Spaziergänger, Ambulacrum

Pensile, aus dem nach unten sich anschliefsenden Theater und dem Platze für die Seegefechte. Das Ambulacrum Pensile wurde durch Terrassen, die auf Gewölben und Säulenhallen ruhten und in aufsteigende Sitzreihen übergingen, gebildet. Die Länge der Galerie war dem Durchmesser des Theaters gleich. Letzteres war, wie die Nischen der Szenenwand und die halbkreisförmige Gestalt des Zuschauerraumes zeigen, nach römischen Bauregeln errichtet. Die Sitzreihen fanden ihren oberen Abschlufs in einem Portikus mit 29 Bogen. Da man an verschiedenen Pfeilern, die dem Portikus angehören, Namen von Männern und Frauen geschrieben gefunden hat, nimmt man an, dafs die Bögen als Logen für beide Geschlechter dienten. Über dem Portikus erhob sich, von diesem getragen, noch ein weiterer Umgang. Auf der Aufsenseite desselben waren viereckige Höhlungen für die Masten eingelassen, welche das Zeltdach zu tragen hatten. An der Rückseite der Szenenwand waren in 3 Stockwerken übereinander breitere Säulenhallen angebaut; sie dienten offenbar für die Zuschauer bei Seegefechten, für welche sich aufserdem auf dem gegenüberliegenden Ufer der Etsch, wie die Abbildungen zeigen, hart über dem Wasserspiegel einige Sitzreihen erhoben. Von den Sitzreihen des Theaters und von dem Ambulacrum Pensile aus konnte man infolge der Szenenwand den Schauplatz der Seegefechte nicht übersehen. Zum Zwecke dieser Gefechte war die Etsch als Bassin in der Weise verwendet, dafs der Schauplatz an der schmalen Seite durch zwei Brücken, den Pons Marmoreus, jetzt Ponte de la Pietra genannt, und den jetzt zerstörten Pons Aemilius begrenzt war. Die von Falkener herrührende Rekonstruktion gründet sich aufser auf geringe Reste, welche noch an Ort und Stelle vorhanden sind, auf ältere Zeichnungen und vereinzelte Nachrichten über die Gebäude.

6. Festspiele von einem gewissen Lampadius in Rom 530 n. Chr. veranstaltet. Oben der Spielgeber mit der Mappa in der Rechten. Die Spina zeigt natürlich in der christlichen Zeit keine Götterbilder und Göttertempelchen mehr. Dafür aufser dem Obelisken zwei Trophäen nebst Kriegsgefangenen. Zwei Rosse sind gezeichnet.

7. 8. Zwei Gladiatoren, wohl ein Hoplomachos und ein Murmillo. Von dem Gürtel hängt bei beiden ein langer Schurz herab. Fig. 7 ist ein Linkskämpfer; er hat auf der Brust einen kleinen Panzer mit dem Bilde der Gorgo. Das bogenartige Gerät an seinem linken Beine gehört einer benachbarten Figur an.

6. Kriegswesen.

Die Bewaffnung der griechischen und römischen Volksheere war auf den Nahkampf berechnet. Die Bogenschützen sind schon bei Homer dem Vorwurfe der Feigheit ausgesetzt, und in der klassischen Zeit des Griechentumes wird diese Art des Fernkampfes Söldnern überlassen (**40**, 7). Unter den zahlreichen gymnastischen Übungen, mit denen die Hellenen ihre Feste feierten, errang sich die Kunst des Pfeilschiefsens keinen Platz. Ihre Speere sind allerdings ebenso auf den Wurf wie auf den Stich berechnet. Aber in homerischer Zeit bildet das Werfen der Lanzen nur das Vorspiel des Nahkampfes, und von den Bürgerheeren der klassischen Zeit werden sie fast nur noch als Stofswaffen benutzt. Galt es mit den Persern eine Schlacht zu schlagen, deren Stärke auf dem Gebiete des Ferngefechtes lag, so rückten die Hellenen dem Feinde anfangs im Schritte entgegen, bis sie in den Bereich der Wurfgeschosse kamen. Der erste Pfeil der Gegner, der auf einem ihrer metallenen Schilde erklang, gab das Signal vom Schritte zum Laufe überzugehen. So schnell wie möglich eilten sie dann, mit ihren Schilden

sich gegen den Pfeilregen deckend, auf den Feind zu, der nur selten die Heranstürmenden erwartete und noch seltener im Nahgefechte die Oberhand behielt.

Den Römern verbot schon die Eigenart ihrer nationalen Angriffswaffe, des Pilum, den Fernkampf. Dieser Wurfspeer (**39**, 8, 9, 11—13) bestand aus einem Holzschafte und einer langen mit ihm verbundenen eisernen Klinge, deren Widerhaken dem Gegner ein Herausziehen aus dem durchbohrten Schilde unmöglich machten. Auch war das Geschofs so eingerichtet, dafs es, sobald es einmal geschleudert war, nicht mehr gebraucht werden konnte, indem entweder die Verbindung der Klinge mit dem Schafte sich infolge des Wurfes lockerte oder das weiche Eisen der Klinge sich verbog. Die Schwere dieser Wurfwaffe hinderte den Gebrauch aus der Ferne. Es wurde in vollem Laufe in unmittelbarster Nähe des Feindes abgeschleudert und die durch seine furchtbare Wirkung in den Reihen der Feinde entstandene Verwirrung sofort benutzt, um durch den Schwertangriff das blutige Werk zu vollenden.

Im Vergleiche mit den Gewohnheiten der nordischen Völker erforderte allerdings der Nahkampf, wie ihn die Griechen und Römer übten, einen geringeren Mut. Germanen und Gallier boten dem Feinde ihre Leiber fast unbeschützt dar. Nur der Schild hielt die Streiche aus. Griechen und Römer dagegen sehen wir, soweit wir ihre Geschichte rückwärts verfolgen können, immer als vollständig geharnischte Krieger in den Kampf ziehen. Bei Homer haben die Hellenen als Schutzwaffen einen Helm, der mit Nacken- und Wangenschirm versehen ist, Brust- und Rückenpanzer, einen Leibschurz, Mitra (**38**, 10), und Beinschienen. Diese Bewaffnung behielten sie auch in späterer Zeit bei, nur dafs sie die Mitra aufgaben und den Panzer meist dadurch erleichterten,

dafs sie an die Stelle des ehernen Kürasses den Lederkoller setzten. Von Schilden sind der runde argolische (**35**, 1—3; **36**, 1—4, 9 u. a.), ferner der ovale böotische mit den Einbiegungen auf den Langseiten (**34**, 5, 8; **38**, 9 u. a.) und in späterer Zeit für Leichtbewaffnete die kleine thrakische Pelta (**38**, 4) in Gebrauch.

Auch die römischen Bürgersoldaten tragen die volle schwere Rüstung während der ganzen Zeit der Republik. Erst in der Kaiserzeit erleichtern sich die Legionäre das Gewicht derselben durch Ablegen der Beinschienen.

Der Nahkampf der Griechen und Römer erhielt auch durch die Beschaffenheit der Angriffswaffen einen anderen Charakter als der der Nordländer. Die ersteren ziehen im allgemeinen die Stichwaffen, die letzteren die Hiebwaffen vor. Der Unterschied ist im Charakter der Völker begründet. Der Kampf mit den langen Schwertern, die nur zum Zuschlagen sich eigneten, war eine ehrliche Probe der Kraft, wie sie dem Wesen des Nordländers entsprach. Dagegen sucht der Südländer den Feind durch List und Gewandtheit zu besiegen. So ist denn die Hauptwaffe der Griechen im Nahkampfe die Lanze (**34**, 5, 8; **36**, 4), die der Römer ein kurzes Schwert, welches zwar auch zum Zuschlagen verwendet werden kann, aber doch in der Regel als Stichwaffe benutzt wird (**41**, 1). Kurze dolchartige Stichwaffen gaben die Römer auch ihren Gladiatoren in die Hand (**28**, 3, 4; **30**, 3, 4, 10), ein Beweis dafür, dafs sie auf Geschicklichkeit im Zweikampfe mehr Wert legten als auf Kraft. Bezeichnend hierfür sind die Worte, mit denen ein alter Schriftsteller bei der Schilderung einer Schlacht das Verhalten der römischen Elitetruppen gegenüber einem Ansturme germanischer Krieger darstellt: „Kaltblütig lauernd," sagt er, „deckten sich die Römer gegen den Angriff. Geschickt wie Gladiatoren des Cirkus bohrten sie dem

Feinde das Schwert in die Seite, sobald er sich in achtlosem Grimme eine Blöfse gab.“

Eine Reiterei gab es in den Heeren der homerischen Zeit noch nicht. Ihre Stelle vertraten einigermafsen die Streitwagen, auf denen die Fürsten in die Schlacht zogen (**34**, 3). Freilich scheint dieser orientalische Gebrauch schon bei Homer im Absterben begriffen zu sein, denn die Griechen kämpfen in der Regel nicht von ihren Wagen aus, sondern benutzen sie nur, um rasch von einer Stelle des Schlachtfeldes zur andern zu gelangen, während sie den Kampf selbst zu Fufs ausfechten. In der historischen Zeit ist der Streitwagen völlig aus dem Kriegswesen der Hellenen verschwunden und spielt nur noch in den festlichen Wettkämpfen eine Rolle (**25**, 6). Dagegen ist nun neben dem Fufsvolke eine Reiterei entstanden, die, solange die Heere ihren Charakter als Bürgerheere rein bewahrten, bei Griechen (**40**, 7) und Römern von den vornehmsten Klassen der Bürger gebildet wurde. Die Reiter tragen zwar auch eine Rüstung, werden aber gegen schwerbewaffnetes Fufsvolk nicht verwendet. Dies erklärt sich wohl daraus, dafs sie weder Sattel noch Steigbügel hatten, ein Mangel, der die Wucht des Reiterangriffes bedeutend beeinträchtigen mufste. Auch den eisernen Hufbeschlag kannten die Alten nicht; nur eine schuhartige Umhüllung des Hufes wandten sie an. Übrigens finden sich von Sätteln in der Kaiserzeit Beispiele (**41**, 4). Vgl. den Damensattel **37**, 2.

Die figürlichen Darstellungen unseres Atlas lehren uns die griechische Bewaffnung aus den verschiedenen Zeiten bis ins 4. Jahrh. v. Chr. hinab kennen, während die römische Bewaffnung erst auf Darstellungen der Kaiserzeit erscheint. Für die Bewaffnung zur Zeit der Republik geben uns, von einzelnen gefundenen Waffen-

stücken abgesehen, nur die litterarischen Quellen einen Anhalt. Zum Verständnisse der bildlichen Darstellungen ist zu beachten, dafs die Künstler bei bewaffneten Kriegern oft bald das eine, bald das andere Rüstungsstück als selbstverständlich weglassen, (**36**, 4; **37**, 1; **39**, 1 u. a.), auch häufig im Widerspruche mit der Wirklichkeit, um das Gesicht zu zeigen, den Helm mitten im Kampfe öffnen (**38**, 2) oder vom Gesicht entfernen (**36**, 4).

---

34. Tafel.

1. Der von Aristokles gefertigte Grabdenkstein des Aristion. Gewöhnlich wird die Stele als die des Marathonkämpfers bezeichnet. Doch ist das Werk in das 6. Jahrh. v. Chr. hinaufzurücken. Hinter dem Nacken ist ein Stück vom untern Ende des Helmkammes sichtbar. Der Brustpanzer zeigt bereits eine jüngere Form, insofern er unter dem Gürtel mit Streifen aus Leder oder Zeug sich fortsetzt wie Fig. 9, Taf. **35**, 1—3. Anders auf unserer Tafel Fig. 5. Die Inschrift in der Abbildung ist sehr ungenau wiedergegeben.

2. Feine Tauschierarbeit, die jedenfalls aus vorhomerischer Zeit stammt. Vier mit Lanzen Bewaffnete und ein Bogenschütze im Kampfe mit Löwen. Der Bogenschütze, als Fernkämpfer, ohne Schild. Die letzte und drittletzte Figur zeigen, wie der Schild vermittelst eines Riemens über die linke Schulter gehängt wurde, vgl. **38**, 1. Die Bekleidung der Jäger und ihre grofsen hölzernen oder aus Flechtwerk bestehenden Schilde sowie ihre Körperbildung — hochgezogene Schultern und eingezogene Hüften — weisen auf ägyptische Vorbilder hin.

3. Das gegenwärtig im Louvre befindliche Thonrelief gehörte einem Friese an, der auf Holz- oder Mauerwerk aufgenagelt war. Vor dem Kopfe des Wagenlenkers ist noch ein Nagelloch sichtbar. Die Darstellung stammt aus dem Anfange des 5. oder aus dem 6. Jahrhundert v. Chr. Der Held hat einen Helm mit hohem Kamme und Backenschirme und den argolischen Schild mit dem Zeichen eines Adlers. Der mit Metallbeschlag reich ornamentierte Wagenkorb ruht unmittelbar auf Achse und Deichsel. Das Joch wurde vermittelst eines in der Mitte der Unterseite befindlichen Ringes und eines Nagels an der Deichsel befestigt. Um Joch, Deichsel und Nagel pflegten an der Berührungsstelle Riemen geschlungen zu werden. Der Nagel unserer Deichsel zeigt als Verzierung einen Geierkopf. Die alten Zweigespanne hatten keinen Zugstrang, sondern waren nur vermittelst des Joches, an das sie durch einen breiten Lederriemen geschirrt waren, mit dem Wagen verbunden; brach dieses, so waren sie völlig frei. Anders bei den Viergespannen Vign. 12, Taf. **20**, 10. Zur Rechten ein Adler als Vorzeichen des Sieges.

4. Sehr alte Vase. Eine Heeresabteilung im Ausmarsche. Die Krieger sind bärtig, haben aber die Oberlippe rasiert. Die Helme zeigen einen eigentümlichen hörnerartigen Aufsatz; etwas anders **43**, 10. Die Schilde sind unten eingebogen. An den Speeren Fähnchen wie **36**, 7; **38**, 8. Links eine Frau, die, wie es scheint, mit Klagegebärden den Kriegern nachschaut.

5. Glaukos, *ΓΛαΚΟΣ*, hat eine Schlinge um den Fufs von Achilles' Körper, der am Knöchel getroffen ist, geworfen, um denselben auf die Seite der Troer herüberzuziehen. Ajas stürmt trotz der auf ihn zufliegenden Geschosse der Troer heran und stöfst dem Glaukos den Speer unter dem Panzer in den Leib. Paris flieht, in-

dem er noch einen Pfeil nach rückwärts schiefst. Die Helden tragen weitherabgehende Brustpanzer, unter denen der Leibrock sichtbar wird, Helme mit unbeweglichen Backenschirmen, Beinschienen und das Schwert am Wehrgehänge über der Schulter. Der Helm des Glaukos hat zwei zu einander parallelstehende (?) Bügel, Ajas trägt einen böotischen Schild. Das Bild gehört in das 6. Jahrhundert v. Chr.

6. 7. Die Beinschienen ahmen die Muskulatur des natürlichen Beines nach wie bei Fig. 1. Ebenso schliefsen sich eng an die Körperform an die Brust- und Rückenpanzer **36**, 5; **42**, 4 und die Helme **37**, 6; **43**, 17—19.

8. Die Krieger tragen böotische Schilde. Das Schildzeichen des einen, eine Schlange, springt aus der Fläche heraus, vgl. **40**, 8. Am Bauche sieht man unter dem Brustpanzer den Leibrock und darüber Endstücke des Felles, welches unter dem Panzer getragen wurde, um die Reibung desselben zu vermeiden, **35**, 1—3.

9. Patroklos, am linken Oberarme durch einen Pfeil verwundet, wird von Achilles verbunden. Das Tuch wird kreuzweis über die Wunde gelegt. Patroklos sitzt auf einem mit dem Zeichen eines Dreifufses geschmückten Schilde. Beide Helden tragen Schuppenpanzer, die in Streifen endigen. Die Achselklappe des verwundeten Armes ist losgebunden und mit dem Bande in die Höhe geschlagen, **35**, 1. Der Verwundete hat auf dem Haupte noch die Kappe, die unter dem Helme getragen wurde. Der Helm des Achilles hat einen Nasenschirm und zurückgeschlagene Backenschirme. Links der Pfeil, der die Wunde verursacht hat. Höchst naiv läfst der Künstler den Patroklos sein linkes Bein gegen den Rand des Bildes stemmen. 5. Jahrh. v. Chr.

35. Tafel.

1—4. Die Vase zeigt sich wappnende Krieger in den verschiedensten Entwickelungsstufen der Arbeit. Auf Fig. 3 links der König, rechts eine Frau, welche Waffen herbeibringt. Im Mittelbilde gieſst eine Frau einem völlig gerüsteten Krieger Wein für einen Abschiedstrunk, der von einer Spende begleitet zu sein pflegte, in eine metallene Schale. Die Brustpanzer sind teils aus glattem Metall oder Leder gefertigt, teils sind es Schuppenpanzer. Alle endigen unten in Streifen. Die mittlere Figur des linken Bildes zeigt, wie die schuppenartigen Panzer auf der Mitte der Brust geschlossen wurden. Die Schulterstücke des Panzers, die zur Verbindung des Rückenstückes mit dem Bruststücke dienten, sind bei dieser Figur noch aufgeschlagen, vgl. **34**, 9. Alle Krieger tragen das gewöhnliche Unterkleid, aber einige haben darüber, um die Reibung des Panzers zu schwächen, noch ein besonderes Gewandstück von dichterem Stoffe, von Wolle oder Leder, angelegt, vgl. **34**, 8. Auch die Helme zeigen sehr mannigfaltige Formen. Die athenischen Bürger mufsten sich selbst ausrüsten, jeder wählte daher die Rüstungsstücke nach seinem Geschmacke. Die aufgeschlagenen Backenschirme des Kriegers im Mittelbilde sind mit einem Tierbilde geschmückt. Die Binden, welche die Krieger um den Kopf tragen, dienen dazu, den Schopf in die Höhe zu binden und vielleicht auch den Druck des Helmes weniger fühlbar zu machen. Die Schilde scheinen sämtlich argolische Rundschilde zu sein. Auf der linken Hälfte liegen oder stehen deren fünf am Boden. Der Schild des Mittelbildes zeigt die Form der Handhabe sehr deutlich. Die zweite vollständig erhaltene Figur des linken Bildes zeigt das Anpassen der Bein-

schienen. Diese waren naturgemäfs das erste Rüststück, welches man anlegte, da die dazu nötige Biegung des Körpers nach Anlegung des Panzers sehr unbequem gewesen wäre. Dafs sie gefüttert waren, lehrt das Mittelbild. Der einzige, der das Schwert bereits anlegt, trägt es um die Schulter. Die Speere sind teils mit, teils ohne die untere Spitze, den Sauroter, der zum Einstecken in die Erde diente, gebildet. Aufschrift des Innenbildes: „Duris hat es gemalt.“ *Δόρις ἔγραφσεν.* Am Fufse steht der Name des Töpfers, Python. Fig. 1 und 3 haben aufserdem als Aufschriften die üblichen Huldigungserklärungen. Erste Hälfte des 5. Jahrh. v. Chr.

5—11. Fig. 5: Eiserne Lanzenspitze, 37 cm lang. — Fig. 6: Desgleichen, aber, wie es scheint, in unvollendetem Zustande, 28 cm lang. — Fig. 7: Eiserne Schwertklinge, 58 cm lang. — Fig. 8: Eiserne Lanzenspitze, 18 cm lang. — Fig. 9: Eiserne Pfeilspitze, 13 cm lang. — Fig. 10 und 11 sind Bronzeteile, welche, wenn sie überhaupt zu Waffenstücken gehörten, vielleicht Griffe von Bögen waren, die nicht zum praktischen Gebrauche, sondern etwa als Weihgeschenke dienten.

---

36. Tafel.

1—5. Friesteile von dem Nereidenmonument zu Xanthos in Kleinasien. Die Krieger sind nach ihrer Nationalität nicht zu erkennen. Ihre Tracht unterscheidet sich von der griechischen fast nur durch das längere Untergewand. Die Rüstung hat der Künstler bei den einzelnen Figuren sehr unvollständig wiedergegeben. Die Trutzwaffen fehlen bei allen. Sie sind bei den Kämpfenden Fig. 4 aus der Haltung der Arme zu erschliefsen,

vgl. **39**, 1. Fig. 1 sehen wir auf einem Throne einen siegreichen Fürsten, wohl einen Satrapen, über welchem nach orientalischer Sitte ein Sonnenschirm ausgespannt ist. Er stützt die Rechte auf einen Stab oder Speer. Ihm nahen sich greise Abgesandte der Besiegten, die ihm ihre Verehrung durch dieselbe Haltung der Arme bezeugen, wie sie bei der Anbetung von Götterbildern üblich war, vgl. **15**, 6; **16**, 7. Hinter ihm Krieger in verschiedener Haltung, zuletzt einer, der einen wehrlosen Kriegsgefangenen mifshandelt. — Fig. 2 zeigt einen Sturm auf die Mauer in der Nähe eines Thores. Die Sturmleiter ist angelegt. Zwei Knieende scheinen ihrer Haltung nach sie mit Stricken an die Mauer festzudrücken, damit sie von den Belagerten nicht umgeworfen werden kann. Die Hintersten decken sich knieend mit dem grofsen Rundschilde gegen die von der Mauer kommenden Geschosse. Links von dem Thore die dreifache Stadtmauer mit ihren Zinnen. Köpfe erheben sich über jeder der Mauern. — Fig. 3: Die Mauern der Stadt mit ihren Türmen. Rechts ein Grabmonument. — Fig. 4: ein Bogenschütze im Begriffe einen Pfeil abzuschiefsen und zwei Schwerbewaffnete, die mit den Lanzen gegeneinander fechten. Dann noch ein dritter, wie es scheint, mit dem Schwerte in der Rechten. 5. Jahrh. v. Chr.

6. Ein Siegeszeichen, Tropaion. Siegreiche Heere pflegten auf dem behaupteten Schlachtfelde aus erbeuteten Waffen ein Denkmal ihres Sieges aufzustellen, welches in der Regel die Gestalt eines gewappneten Kriegers nachahmte. Hier sehen wir an einem Baumstamme zunächst den in Streifen endenden Panzer und einen Schild befestigt, auf der Spitze einen Helm, aufserdem, wie es scheint, eine Lanze und einen Köcher.

7. Anchises von Äneas geleitet. Äneas hat den Helm auf das Haupt zurückgeschoben. Er trägt einen

Speer mit Fähnchen wie **34**, 4; **38**, 8. Schildzeichen ein Tubabläser.

8. Achilles, *AXIΛEOΣ*, und Ajas, *AIANTOΣ*, beim Brettspiel. Achilles ruft „vier“, *TEΣAPA*, Ajas „drei“, *TPIA*. Die Krieger sind vollständig gerüstet und halten sogar während des Spieles die üblichen zwei Speere, mit denen man in die Schlacht zog, in der Hand. Doch hat Ajas seinen Helm auf den Schild gelegt. Beide haben über dem Panzer einen eigentümlichen mantelartigen Überwurf. Die Schilde haben die böotische Form. Hinter Achilles die Künstlerinschrift des Exekias, *EXΣEKIAΣ EΠOIEΣEN*. Hinter Ajas die an einen gewissen Onetorides gerichtete Huldigungserklärung. Die Darstellung gehört in das 6. Jahrh. v. Chr.

9. Ein zurückweichender Krieger. Bemerkenswert ist der Schmuck des Helmes. Der darauf sichtbare Adler mit der Schlange im Schnabel ist wohl als ziselierte Arbeit zu denken. Vom Kamme flattert der Helmbusch herab. Anstatt der Beinschienen trägt der Krieger hohe Stiefel mit Pelzbesatz, vgl. **40**, 7. Das Schwert hängt am Gürtel.

---

37. Tafel.

1. 2. Belagerung einer Stadt. Die beiden Darstellungen bilden ein Ganzes und sind an den durch die Sterne bezeichneten Seiten aneinander zu fügen. Die Stadt ist angedeutet durch die mit Zinnen gekrönte Mauer, deren Zug in gleichen Zwischenräumen von fünf ebenfalls mit Zinnen versehenen vorspringenden Türmen unterbrochen wird. Aufserdem sehen wir links im Hintergrunde noch einen sechsten Turm, welcher vielleicht auf der entgegengesetzten Seite des Mauerringes zu

denken ist. Daneben ist der Giebel des auf der Burg stehenden Tempels der Ortsgottheit mit einem Stücke des rechten Seitendaches und seinen Stirnziegeln (**52**, 12) sichtbar. In der Mauer befinden sich zwei Thore. Über dem einen in der Mitte des Bildes sitzt der greise Herrscher der Stadt (Priamos?); er blickt nach der Seite, wo eben der entscheidende Kampf stattfindet. Neben ihm ein junger Phrygier, der den Schirm über ihn hält, und am Boden sitzend eine nackte Figur, etwa ein Gefangener oder ein Diener. Etwas höher steht der Thron einer weiblichen Herrschergestalt (Helena?), über welche eine Dienerin den Schirm hält. Auf der linken Seite des Kampfplatzes ist die Mauer noch dicht mit Verteidigern besetzt, welche die andrängenden Feinde durch Stein- und Speerwürfe zurückzutreiben suchen. Hier bietet sich für die Angreifer zunächst noch wenig Aussicht auf Erfolg. Sie decken sich furchtsam unter ihren Schilden. Anders steht es auf dem Mittelbilde, wo ein Teil der Angreifer bereits das Thor zu sprengen versucht. Über der zweiten Gruppe der die Schilde emporhebenden Angreifer ist die Mauer wenig verteidigt, weil die Mannschaft nach der Stelle der dringenderen Gefahr abgegeben werden mufste. Wo diese Gefahr liegt, zeigt der Blick des Königs und die Richtung, in welcher die Krieger von dieser Stelle abziehen. Das zweite Thor ist nämlich vom Feinde bereits erbrochen, eine Anzahl ist in den dahinter liegenden Zwinger eingedrungen. Es gilt, sie aus dieser Stellung wieder zu vertreiben. Deshalb haben sich die Krieger in zwei dichten Reihen auf den beiden von der Stadtmauer im rechten Winkel abstehenden Seitenmauern des Thorzwingers (vgl. **49**, 2; **50**, 3) aufgestellt. (Zwischen den beiden Reihen geht die Verbindungslinie der Bilder 1 und 2 hindurch.) Die auf den rechten Flügeln stehenden Führer rufen noch weitere

Unterstützung herbei. Die Gefahr ist auf den höchsten Punkt gestiegen. Links vom Könige sehen wir den Königssohn oder einen hervorragenden Heerführer seine Zuflucht zur Gottheit nehmen, indem er nach dem Tempel zugewendet ein Gebet spricht. „Dem Kampfgetümmel abgewendet in feierlich aufrechter Haltung steht er da, beide Arme hoch erhebend, an dem einen den grofsen runden Schild, der, wie im Affekt der innern Vertiefung mit fortgerissen, die Gebärde um so ausdrucksvoller macht, die Hand nach aufsen geöffnet, um die Abwehr von Schmach und Niederlage zu erflehen.“ Daneben schlachtet ein Gehilfe einen Widder. „Opfer und Gebet also in der drängenden Not der Schlacht.“ Endlich deutet die Darstellung der rechten Ecke des Bildes bereits auf den Abzug der Bevölkerung. Oben sehen wir eine arme, unten eine reiche Familie die Stadt verlassen. Die Sichelschwerter, welche die zur Verteidigung des Thorzwingers vorrückenden Krieger tragen (vgl. **38**, 3), und die spitzbogigen Thore (vgl. **49**, 3) lassen vermuten, dafs die Stadt eine lykische ist; ebenso war der Flügelschmuck der Helme, wie ihn der betende Krieger zeigt, eine Eigentümlichkeit der Lykier. 4. Jahrhundert v. Chr. Der alte Name von Gjölbaschi war Trysa.

3. Stück eines Frieses, der einen Kampf zwischen Griechen oder doch griechisch gerüsteten Völkern darstellt. Die Angreifer sind zu Schiffe angekommen. Links sitzt ein Matrose, der zur Bewachung der Schiffe zurückgelassen ist. Die Gestalt ist mit Unrecht auf den grollenden Achilles bezogen worden. Weiter die Hinterteile der ans Land gezogenen Schiffe mit den Steuerrudern. Sodann die Kämpfenden. Oben giebt ein Trompeter ein Signal. Unten sucht ein bejahrter Mann einen ausrückenden Krieger zurückzuhalten. Von demselben Denkmale wie Fig. 1, 2.

4. Griff eines Bronzeschwertes. Der Knauf hat einen dreieckigen Abschlufs. Darunter die Nägel zum Befestigen der hölzernen oder beinernen Umhüllung. Bemerkenswert sind die hörnerartigen Ansätze, die eine Parierstange vertreten.

5. Dreischneidige, bronzene, mit Widerhaken versehene Pfeilspitze, von der Seite und von der Spitze gesehen.

6. Ein Waffenfries. Links oben eine Helmhaube. Unten ein in Streifen endender Panzer. Man sieht genau, wie die Schulterklappen mit Bändern und Ringen an das Bruststück befestigt sind; für den Nacken ist ein besonderes Schutzstück angebracht. Die Enden des geknoteten, aus einem weichen Stoffe bestehenden Gürtels sind zurückgefallen. Es folgt eine Pferdemaske, nach Art eines Helmes mit Kamm, Federbusch und Rofsschweif versehen. Dieses Rüststück läfst sich sonst auf griechischen Darstellungen nicht nachweisen. Dahinter das Rad eines Streitwagens mit dem geschweiften Wagenkorbe. Oben ein Schwert in der Scheide mit einer Binde und dahinter eine Lanze. Rechts unten ein Helm, der genau die Form des Kopfes wiedergiebt (vgl. **43**, 17—19). Daneben ein stulpenartiger Schutz für den Unterarm. Das Relief gehört in das 3. Jahrh. v. Chr.

7. Ein Dolch aus Unteritalien (nicht aus Attika). Der giebelartige Abschlufs der Angel wie Fig. 4.

8. In einer jüngeren oberen Erdschicht von Mykenä gefunden. 60 cm lang. Am Griffe 8 Nietlöcher zur Befestigung der Umhüllung.

38. Tafel.

1. Der Krieger ist nur halb gerüstet. An der linken Schulter der grofse schwere Rundschild, um die rechte das Wehrgehäng mit dem Schwerte. Mit der linken Hand schultert er eine Lanze. Im übrigen ist er mit dem lakonischen Untergewande bekleidet, über welches ein leichter Mantel geworfen ist, und hält in der Rechten eine Kopfbedeckung, wahrscheinlich einen Filzhut, Pilos, wie ihn die Spartaner an Stelle eines Bronzehelmes trugen.

2. Das berühmte Mosaik der Alexanderschlacht. In der Schlacht bei Issus im Jahre 333 v. Chr. geriet der Perserkönig Dareios durch den Angriff der Reiterei Alexanders des Grofsen persönlich in grofse Gefahr. Mehrere vornehme Perser opferten sich für ihn auf, indem sie sich den Feinden entgegenwarfen. Aber der König entging schliefslich, da in dem Gewirre sein Wagen nicht vorwärts kam, nur dadurch dem Tode, dafs er ein Pferd bestieg und auf diesem floh. Unser Bild stellt dieses Gefecht dar. Alexander hat in der Hitze des Kampfes seinen Helm verloren, der unter seinem Rosse sichtbar wird. Er durchbohrt vorstürmend einen Perser, vermutlich den Oxathres, den Bruder des Dareios. Der letztere schaut sich entsetzt nach dem Vorgange um und über dem Schmerze des Verlustes vergifst er seine eigene Gefahr; er beachtet nicht das Rofs, welches ein vornehmer Perser ihm zur Rettung darbietet. Die übrigen persischen Grofsen schauen angstvoll nach ihrem König zurück. Im Vordergrunde ein zu Boden gestürzter Perser, dessen Kopf sich in dem halb aufrecht stehenden Schilde wiederspiegelt (9, 1). Hinten die Scharen der Perser, die sich mit über die Schultern gelegten Lanzen zur

Flucht wenden. In der Wiedergabe der Waffen ist natürlich peinliche historische Treue vom Künstler nicht erstrebt. Man beachte indes die sehr langen Lanzen und die nach der Spitze sich verbreiternden Schwerter.

3. Asiatischer Krieger mit Sichelschwert (**37**, 1) und zweispitziger Lanze. An der Schwertscheide befindet sich, wie es scheint als Verzierung, ein Band. Unter dem kleinen Schilde ein halbkreisförmiger Ansatz. Es scheint die Andeutung der Fahne zu sein, vgl. **40**, 9.

4. Ein Leichtbewaffneter mit dem kleinen, leichten, halbmondförmigen Schilde, der Pelta.

5. Man beachte die Satteldecke.

6. Befestigung der Sehne wie Fig. 11.

7. Der breitkrempige Hut ist eine nordgriechische Eigentümlichkeit.

8. Heimkehrende lukanische Krieger begrüfst von ihren Frauen, die ihnen den Willkommentrunk anbieten; vgl. den Abschiedstrunk **35**, 2. Der ältere Mann, der sich, um bequemer vorwärts zu kommen, am Schwanze des Rosses festhält — eine Unart, die man noch heute in Italien vielfach beobachten kann — scheint einen Bürger vorzustellen, der dem siegreichen Heere entgegengegangen war und es nun beim Einzuge in die Stadt begleitet. Die Krieger tragen sehr kurze Leibröcke, Panzer, Helme und Beinschienen. Die hörnerartigen Aufsätze der Helme wie **34**, 4; **43**, 10. Der Reiter hat keine Beinschienen; seine Knöchel sind mit einem Riemenbande umwunden, wie es sich auch sonst findet. Die Bedeutung des Stabes, den der vorderste Krieger in der Rechten trägt, ist nicht klar (Centurionenstab?); ebensowenig, ob die mit einer Binde geschmückte Fahne ein Beutestück oder ein Banner der zurückkehrenden Krieger darstellt. Der zweite Krieger trägt einen anscheinend mit Leder überzogenen Schild und zwei Lanzen mit Wurfriemen, **22**, 6,

8, 9, 11. Die Lanze des Reiters ist mit einer Binde geschmückt, **36**, 7. Das Wandgemälde wird in den Anfang des 3. Jahrh. gesetzt.

9. Die Bronze befindet sich gegenwärtig im Museum zu Neapel.

10. Eine bronzene Panzerung für den Unterleib, Mitra, welche vermutlich an dem Gürtel angebracht wurde.

11. Die Skythen haben eigentümliche Fufsbekleidungen, wie sie die erhaltenen Darstellungen von Skythen sonst nicht zeigen.

---

39. Tafel.

1. Vgl. Fig. 2. Taf. **41**, 2, 7, 8, 11; **42**, 10, 11; **44**, 1, 2. Diese Darstellungen gehören dem grofsen Reliefbande an, welches sich spiralförmig um die Trajanssäule schlingt, dem figurenreichsten Kunstwerke, das uns das klassische Altertum hinterlassen hat. Das Reliefwerk schildert in 114 Bildern die blutigen Kriege, welche der Kaiser Trajan mit den Daciern, den Bewohnern des heutigen Rumänien und Siebenbürgen, in den Jahren 101—102 und 105—107 n. Chr. führte und welche mit dem Selbstmorde ihres heldenhaften Königs Decebalus und mit der Verwandlung des Landes in eine römische Provinz endigten. Die zur Erinnerung an diese Kämpfe aufgestellte Riesensäule war zugleich Ehrendenkmal und Grabstätte des Kaisers. Seine Asche wurde, von einer goldenen Urne umschlossen, in dem Sockel der Säule aufbewahrt. Die Darstellungen geben uns ein treues Bild von der Tracht und Bewaffnung der Legionssoldaten zur Zeit Trajans. Bereits hat der römische Krieger die einst als

barbarisch verrufenen Hosen angelegt, und der Kaiser selbst (**44**, 1) scheut sich nicht, während der Kriegsarbeit dieses Kleidungsstück zu tragen. Das Unterkleid, die Tunika, bietet in ihrer Form nichts Auffallendes; sie ist mit kurzen Ärmeln versehen. Der Brustpanzer ist meist eine Art Streifenpanzer. Ein breites oberes Stück schützt Brust und Rücken; daran schliefst sich nach unten eine Lage von etwa 5 schmalen Streifen, und etwa ebensoviel Streifen liegen über den Schultern. Die Art, wie der breitere obere Teil im Rücken zusammengeschlossen war, sowie die Verbindung der Streifen untereinander und mit dem breiteren Teile läfst sich am besten an der links stehenden Figur **41**, 2 erkennen. Die Helme haben eine haubenartige Form mit einem im stumpfen Winkel abstehenden Nackenschirme und Wangenbande, so dafs Gesicht und Ohr freibleiben. Kreuzweise über die Wölbung des Helmes gehen zur gröfseren Sicherung gegen die Schwerthiebe zwei Metallstreifen; wo sie zusammentreffen, sieht man einen knopfartigen Aufsatz als Andeutung des Helmschmuckes. Von Schilden finden wir ohne Unterschied bei den Legionssoldaten zwei Arten in Gebrauch, nämlich den vierkantigen hohlen Schild, das sogenannte Skutum, und einen kleineren ovalen. Beide sind jedenfalls aus Holz hergestellt, mit Leder überzogen und durch einen Metallrand geschützt. Einige, wie die griechischen Schilde, mit einer doppelten Handhabe zum Durchstecken des Armes versehen; andere werden vermittelst einer einzigen Handhabe bewegt. Das Schwert wird meist auf der rechten Seite an einem Schulterriemen getragen. Die Angriffswaffen sind in den Kampfszenen bei den Römern wie bei ihren Gegnern vielfach nicht plastisch dargestellt; in diesem Falle ist die Gattung der Waffen aus der Art der Armbewegungen zu erschliefsen. So schiefst auf

39, 1 der zweite Dacier von links einen Pfeil ab, der dritte schleudert einen Speer, der daneben auf der Leiter stehende Römer führt einen Schwerthieb, während der links von der grofsen runden Durchlöcherung der Platte dargestellte Leichtbewaffnete die Schleuder handhabt. — Unser Bild stellt die Erstürmung der dacischen Hauptstadt Sarmizegetusa (Varhély) während des zweiten Krieges dar. Die Stadtmauern sind links aus einem natürlichen Felsen gehauen; rechts sind sie aus unregelmäfsigen Steinblöcken errichtet, die zwischen horizontalen Balkenlagen aufgeschichtet sind, ein Verfahren, wie es auch die Gallier zur Zeit Cäsars anwendeten. Hölzerne Türme verstärken die Befestigung. Über die Prätorianerstandarte, die hier ausnahmsweise ohne den Kaiser erscheint, vgl. **42**, 11. Sie hat auf unserem Bilde eine abgekürzte Form erhalten, um nicht über den Bildrand hinauszuragen. Rechts in der Nähe der Ecke eine viereckige Fensteröffnung der Trajanssäule.

2. Ebenfalls eine Darstellung aus dem zweiten Kriege. Trajan hat eine kolossale, auf mächtigen Steinpfeilern ruhende Brücke über die Donau schlagen lassen. Das Bauwerk zeigt, mit welchem ungeheuren Aufwande von Mitteln die Römer ihre Kriege führten. Cäsar hatte sich beim Rheinübergang mit einer Holzbrücke begnügt, **44**, 3—5. Trajan selbst war im ersten Kriege auf einer Schiffbrücke über die Donau gegangen, **42**, 11. Der Kaiser bringt in der Mitte seiner Offiziere ein Opfer dar; links vom Altar der Opferschlächter; hinter demselben der Kamillus und der Flötenbläser; rechts ein Soldat der Hilfstruppen; links die Standarten der Prätorianer. Die Gegenstände an denselben sind von unten an die folgenden: zwei Quasten, Blätterkranz, Kaiserbildnis, Corona classica, Blätterkranz, Corona classica, Querholz mit Bändern, Adler im Kranze, Schildchen vor dem Vexillum und

als oberer Abschlufs die Lanzenspitze. Hierüber vgl. **42**, 10, 11.

3. Eine silberne Platte, die die Vorderseite einer römischen Schwertscheide schmückte. Auf der Rückseite hatte der hölzerne Kern der Scheide vermutlich einen Lederüberzug. Der Griff ist verloren. Die Ringe dienten für das Wehrgehäng. Das oberste aus Bronze gefertigte Relief stellt den Kaiser Tiberius dar, der im Begriff ist, einen siegreich zurückkehrenden Feldherrn zu empfangen. Der Schild des Kaisers trägt die Inschrift: Felicitas Tiberi. Weiter unten ein bronzenes Medaillon mit dem Bildnisse des Augustus oder Tiberius. Ganz unten ein tempelartiges Gebäude und eine Amazone mit Streitaxt und Speer.

4. Eiserne Pfeilspitze mit einem Bleigewichte an ihrem Ende. Der Schaft ist ergänzt. Die Länge der Spitze 20 cm.

5. Ein römischer Dolch mit Resten der Scheide. In der Mitte der Dolchfläche sieht man eine Rippe. Von dem Griffe ist nur noch der eiserne Kern erhalten. Die Scheide des Dolches bestand aus Holz mit einem Lederüberzug. Sie war durch einen schmalen Metallstreifen, der um die Linie der Dolchschneide herumlief, eingefafst und mit zwei quer über die Breite laufenden Metallbändern beschlagen. Die Bänder sind, wie die Abbildung zeigt, mit den Ringen für das Wehrgehäng leidlich erhalten. Von dem schmalen Metallstreifen sieht man noch die Spuren in den an der Seite von den Bändern nach oben und unten gehenden Linien. Länge der Klinge 31 cm.

6. Ein lederner Gürtel mit einem Teile des Schlosses und kreisförmigen Metallbeschlägen, links von der Aufsen- und rechts von der Innenseite.

7. Grabstein des Fahnenträgers Pintaius. Über

dem Haupte das Tierfell, das Abzeichen der Fahnenträger, mit den über der Brust gekreuzten Tatzen; darunter ist der Helm mit dem Backenschirm sichtbar. Unter dem Lederwams sieht man an Leib und Armen hervorstehende Teile des Kettenpanzers (?), unter diesem den Leibrock, die Tunika. Am doppelten Gürtel links das Schwert, an dessen Griffe die vier Eintiefungen zum Einlegen der Finger wiedergegeben sind. Rechts der Dolch. Beide Waffen haben an den Scheiden Ringe für die Bänder des Wehrgehänges. Die Standarte war das Feldzeichen einer Auxiliarabteilung. Oben die Lanzenspitze, sodann ein Kranz, ein Querholz mit Eicheln, eine Phalera, ein Adler mit Blitzbündel, ein Halbmond und eine breite Quaste. Über die Bedeutung dieser Gegenstände vgl. **42**, 10, 11. Unter der Quaste ein Griff zum Herausziehen der Standarte aus dem Boden.

8. Pilumklinge aus Eisen; am Rhein bei Mainz gefunden, aufbewahrt im Museum dieser Stadt. Die Klinge ist in der unteren Hälfte viereckig, wird dann rund und schliefst mit einer wiederum viereckigen Spitze. Nach unten zu läuft sie in eine eiserne Zunge aus. Diese wurde in den Kopf des hölzernen Schaftes eingefügt und sodann die vierkantige Tülle über das Holz geschoben und an demselben befestigt. Länge der Klinge 69 cm.

9. Ebenfalls eine eiserne Pilumklinge, gefunden im Nydammer Moor. Jetzt im Museum zu Kiel. Sie ist rund und ihre Spitze mit Widerhaken versehen. Länge 64 cm.

10. Schwertklinge, gefunden am Rhein bei Bonn. Vom Griffe ist der eiserne Kern erhalten, auf dem sich die Fabrikmarke Sabini befindet. Länge der Klinge 76,5 cm.

11. Rekonstruiertes Pilum. Die Klinge desselben ist erhalten. Sie wurde in dem Kastell zu Hofheim

gefunden. Jetzt im Museum zu Wiesbaden. Die Tülle, in welche das Schaftende eingefügt ist, hat eine Länge von 20 cm. Die ganze Klinge ist 106 cm lang, also viel gröfser als die Fig. 8, 9 abgebildeten.

12. Für die Rekonstruktion dieses Pilum wurde die Klinge Fig. 8 benutzt.

13. Grabstein des Legionssoldaten Q. Petilius. Von besonderer Wichtigkeit ist die Darstellung wegen der sorgfältigen Wiedergabe des Pilum, das Petilius in seiner Rechten trägt. Die Gröfsenverhältnisse desselben sind natürlich nicht mafsgebend, da der Künstler in Bezug auf die Höhe der Klinge durch den Bildrahmen beschränkt war. Am oberen Gürtel hängt rechts das Schwert, am unteren links der Dolch. Die vier herabhängenden Gürtelstreifen wie Fig. 7 und sonst. Das über dem Leibrock getragene Lederwams ist oberhalb des Gürtels zu erkennen. Der Mantel ist die sogenannte Pänula. In der Linken hält Petilius einen kurzen Stab.

14. Im Nydammer Moor gefundenes Stück von einem Kettenpanzer, einer Lorica hamata.

15. In Mainz gefundener römischer Soldatenschuh. Die oberen Riemenstücke bis zu dem nach der Ferse zu gehenden breiten Einschnitt wurden vermittelst eines Schnürbandes über das Unterbein, die unteren Riemen über dem Fufse befestigt. Solche Schuhe tragen z. B. die Legionssoldaten Fig. 1.

---

40. Tafel.

7. 13. Prüfung, Dokimasie, der athenischen Reiterei. Zu beiden Seiten des linken Henkels die Mitglieder der prüfenden Kommission; zwei Beamte mit Stäben und ein

Schreiber mit der Schreibtafel auf dem Schofse, vgl. **90**, 1. Die Prüfung vor dem einen Beamten ist bereits beendet; die vornehmen Jünglinge führen ihre Rosse nunmehr vor den zweiten. Der erste ist bereits am Ziel und steht in bescheidener Haltung da. Der zweite führt in schnellem Schritte sein wieherndes Rofs vorwärts. Der dritte ist im Begriffe, das seine in Bewegung zu setzen. Hinter dem ersteren ein junger Mann mit Stab, vielleicht ein Offizier. Die Reiter sind nur mit Speeren bewaffnet. Der mittlere trägt Stiefel mit Pelzbesatz, vgl. **36**, 9. Die Pferde gehen auffallenderweise im Pafsgang vorwärts, während nach litterarischen Quellen die Griechen der Zeit, welcher das Bild angehört — 5. oder 4. Jahrh. v. Chr. — diese Gangart überhaupt nicht kannten. Im Mittelbilde steht einer der berittenen skythischen Bogenschützen, die die athenische Hilfsreiterei bildeten, neben seinem Rosse und prüft die Geradheit eines Pfeiles. Unter dem Bauche des Rosses wird ein Stück seines Köchers sichtbar.

8. Das Schildzeichen tritt aus der Fläche heraus wie **34**, 8.

9. An kleinen Schilden befestigte man, um den unteren Körper zu schützen, ein Stück Zeug.

10. 11. Römischer Sporn von oben und von der Seite gesehen. Er wurde vermittelst der Knöpfe am Fufs befestigt; dagegen die Sporen Fig. 4 und 5 vermittelst Riemen.

12. Pferdeknechte. Zwischen den Beinen des rechten Pferdes ein Blutstrahl. In der Mitte ein Schraubstock (?).

14. Bronzener Brustgurt, Balteus, eines Pferdes, aus dem 2. Jahrh. v. Chr. Die Art der Umlegung zeigt Fig. 1. Der Balteus diente sowohl zum Schutze als zum Schmucke.

41. Tafel.

1. Römische Soldaten. Die Darstellung gehört der von Kaiser Mark Aurel zum Andenken an seine Kriege mit den Markomannen errichteten Denksäule an. Ebenso Fig. 3 und **44**, 8. Der vorderste Krieger führt, nach der Haltung seiner Arme zu schliefsen, eine Keule, vgl. **43**, 8. Die Armhaltung des zweiten zeigt, dafs er das Schwert als Stichwaffe, nicht als Hiebwaffe gebrauchen will.

2. Erbauung eines Walles. Von der Trajanssäule, vgl. **39**, 1. Über die Feldzeichen siehe **42**, 10, 11.

3. Vgl. Fig. 1. Agmen quadratum, d. i. Marschaufstellung im Viereck. Der vollbepackte Wagen stellt den Trofs des Heeres dar. Die Truppen sind im Viereck um denselben zur Deckung aufgestellt, eine Marschordnung, die angewandt wurde, wenn von allen Seiten feindliche Angriffe drohten. In der rechten Kolonne die Offiziere.

4. Grabstein des römischen Reiters Silius. Der Verstorbene ist nicht in voller Rüstung dargestellt. Er trägt ein weites mit Fransen besetztes Untergewand und den römischen Kriegsmantel, das Sagum; auf dem Haupte den Helm mit Backenschirm; in der Linken einen kurzen Speer. Das Rofs trägt eine Schabracke und einen Sattel, von dem an jeder Seite Zierbänder herabhängen. Am Brustgurt und Schwanzriemen sind runde Ehrenzeichen, die Phalerä, befestigt. An der linken Seite des Sattels ist der Schild des Silius angehängt, vgl. **42**, 9.

5. Ansprache, Adlocutio, des Feldherrn an seine Truppen. Über die Feldzeichen s. **42**, 10, 11.

6. Ein Lager für zwei Legionen nebst den Truppen der Bundesgenossen. Auf dem beherrschenden Punkte wird das Zelt des Oberfeldherrn, das Prätorium, aufge-

schlagen; vor demselben die Rednerbühne, das Tribunal, und der Platz für die Vogelschau, das Augurium; zwischen beiden die Stabswache, das Präsidium; an den Seiten des Feldherrnzeltes lagern die Führer der Reiterei, die Präfecti; dahinter der Intendant, der Quästor. Weiterhin zwei grofse Plätze: der Versammlungsplatz, das Forum, und der Platz für die Vorräte, das Quästorium. Sodann in gerader Linie vor den Plätzen und dem Feldherrnzelte die Zelte für die 12 Stabsoffiziere, die Tribuni; zwischen ihrer Lagerlinie und dem Vorderwalle des Lagers sind die Zelte der zwei Legionen aufgeschlagen und zwar zunächst rechts und links von der mittleren Strafse die der zur Legion gehörigen 10 Reiterschwadronen als des vornehmsten Teiles der römischen Truppen. Weiter zurück die 10 Manipeln der Triarier, der ältesten Truppe; sodann die der Prinzipes, die im mittleren Alter stehen, und endlich die der Hastati, der jüngsten Truppe. Zur Seite der Legionen die Reiterei und das Fufsvolk der Bundesgenossen. Links vom Forum und rechts vom Quästorium lagern römische Elitetruppen, Delecti, und Kapitulanten, Evocati; sodann weiter nach dem Walle die auswärtigen Hilfstruppen, Auxilia; endlich im hintersten Streifen in der Mitte auserlesene Fufstruppen und Reiterei der Bundesgenossen, und an den Seiten weitere Auxilia. Zwischen dem Zeltraume und dem Lagerwalle war ein freier Raum von 200 Fufs Breite gelassen, der notwendig war, um bei einem feindlichen Angriffe Raum genug zur Organisation der Verteidigung zu haben. Porta praetoria heifst das dem Feinde zugekehrte Thor, decumana das hintere. Principalis dextra und sinistra sind nach dem Hauptwege, der durch das Lager führt, der via principalis = principia benannt. Übrigens ist die Richtigkeit der vorliegenden Rekonstruktion des römischen Lagers nicht in allen Punkten gesichert.

8. Die Maschine, an welcher die Soldaten beschäftigt sind, ist, nach anderen Darstellungen zu schliefsen, eher eine Wurfmaschine (Euthytonos) als eine Nivelliermaschine. Die Gestalt des Belagerungsdammes (agger) wird aus der Abbildung nicht recht klar.

9. Grabstein des Soldaten der 16. Legion Q. Cornelius Q. F. aus Voltinia. Der Cippus befindet sich in Wiesbaden. Der Fundort ist nicht Olten. Über die Ehrenzeichen s. **43**, 16.

---

42. Tafel.

1—3. Fig. 3 ist eine Silberplatte mit getriebener Arbeit. Dargestellt ist ein siegreicher römischer Feldherr, der mit dem linken Fufse auf germanischen Waffen und mit dem rechten auf dem Körper eines gefesselten Germanen steht. Unter den Waffen sieht man rechts ein Schwert mit gewundener Klinge, daneben eine Streitaxt mit gebogenem Stiele; die links neben dem Schwert sichtbare Helmhaube mit der spiralförmigen Verzierung hat einen aus Leder oder Stoff gefertigten Nackenschirm. Hinter der Haube zwei Kriegstompeten mit gerader und gebogener Schallöffnung. Links stehen drei Lanzenspitzen mit Widerhaken in die Höhe. Die wellenförmigen Linien unterhalb der Lanzen hat man als Darstellung des Rheinflusses aufgefafst. Nach anderer Deutung sollen sie vielmehr ein Stück Pelz bezeichnen, das zum Rüstzeug der Germanen gehörte. Die Silberscheibe war vermittelst des Erzbügels, Fig. 2, an die Stange eines Feldzeichens befestigt. Die Silbertafel Fig. 1 gehörte vermutlich demselben Zeichen an und war auf der Querstange angenagelt, vgl. Fig. 11. Die

Bezeichnung des Truppenteils ist nicht vollständig, es fehlt die Angabe der Legion und des Manipels.

4. 5. Brust- und Rückenpanzer sind von starkem Erzblech.

8. Krieger mit dem grofsen mit Leder überzogenen Holzschild, dem Skutum. Das Relief stammt aus dem Anfang der Kaiserzeit oder dem Ende der Republik.

9. Grabstein des römischen Reiters C. Marius. Er sprengt vorwärts, in der erhobenen Rechten den kurzen Reiterspeer, in der vorgestreckten Linken an zwei Handhaben den sechseckigen Schild, der mit kräftigem Randbeschlage versehen ist. Über dem Unterkleide, der Tunika, trägt er das Lederwams, auf dem vor der Brust an einem Riemennetz die Ehrenzeichen, die Phalerä, hängen, welche unten im Bilde ausführlicher wiedergegeben sind, vgl. **43**, 16. Das Rofs hat einen Sattel, nicht eine blofse Decke.

10. 11. Vgl. **39**, 1. Übergang des römischen Heeres über die Donau auf einer Schiffbrücke. Die Darstellung bildet den Anfang des Bildstreifens der Trajanssäule. Fig. 10 zeigt auf dem römischen Flufsufer links Kastelle und befestigte Vorratshäuser neben aufgehäuften Vorräten an Holz und Futter. Wachtposten stehen davor und Signalfeuer sind angebrannt. Rechts Ausschiffung oder Einschiffung von Vorräten, die in Fässer gepackt sind. Sodann beginnt die Darstellung der Stadt Viminacium, Kostolatz in Serbien, des Hauptquartieres der 7. claudianischen Legion, aus welchem die Römer ausrücken. Fig. 11 folgen Schiffe mit weiteren Vorräten in Fässern und Ballen. Sodann die durch eine Insel in zwei Teile geteilte Schiffbrücke, welche vom Flufsgott selbst gestützt wird. Der Kaiser ist mit seiner Umgebung bereits auf dem feindlichen Ufer angelangt. Er steht an der Spitze des ganzen Zuges und zeigt mit der Linken den

Seinen den Weg zum Siege. Hinter ihm folgen Lanzenreiter, die ihre Rosse führen; sodann eben im Begriff das Ufer zu betreten ein höherer Offizier, in ähnlicher Gewandung wie der Kaiser. Er hält einen kurzen stabähnlichen Gegenstand in der Hand, vielleicht eine Schriftrolle vgl. **39**, 13; ferner auf derselben Hälfte der Brücke zwei Hornbläser; sodann von Standartenträgern geführt die Prätorianer. Auf dem zweiten Teile der Brücke geht wiederum ein höherer Offizier, dem ersten in jeder Beziehung ähnlich, voran. Dann folgen Standartenträger und Legionssoldaten mit ihrem Gepäck. Was die Feldzeichen betrifft, so begegnen uns auf der Trajanssäule vier Arten: Legionsadler, Manipelzeichen, Prätorianerzeichen und sogenannte Vexilla. Die Legionsadler werden auf einer Stange getragen, die mit einem kapitälartigen Sockel abschliefst. Auf ihren hocherhobenen Flügeln ruht zuweilen ein Kranz **41**, 5, der als eine der ganzen Legion verliehene Ehrengabe anzusehen ist. Auf unserem Bilde sind zwei Legionszeichen dargestellt, doch fehlt auf dem einen der Adler. Für die Manipelstandarten sind die in wechselnder Anzahl an der Stange übereinander angebrachten, in Gestalt von Opferschalen gebildeten Scheiben charakteristisch. Auf den zwei Manipelzeichen unseres Bildes sind es je sechs; **45**, 5 je fünf; wie sie an den Stangen befestigt waren, zeigt Fig. 2. Es sind Ehrenzeichen, die der Truppe verliehen wurden, und sie haben für diese wahrscheinlich dieselbe Bedeutung wie die Phalerä für den einzelnen Soldaten, vgl. **43**, 16. Oberhalb der Scheiben ist ein Querholz angebracht, an welchem die Bezeichnung des Truppenteils befestigt war; über die Art, wie dies geschah, belehrt uns Fig. 1. Von den Spitzen des Querholzes hängen purpurne Bänder herab, die an ihren Enden mit silbernen Epheublättern geschmückt sind,

vgl. **41**, 2. Über dem Querstabe eine ausgestreckte Hand, bald mit einem Kranze wie auf unserem Bilde, bald ohne denselben, wie **41**, 5; **45**, 5. Die Bedeutung dieser Hand ist unklar; einige wollen darin ein Symbol der Treue erkennen. Zuweilen schliefst die Manipelfahne auch mit einer Spitze ab, wie **41**, 2. Unterhalb der Scheiben bemerken wir sodann eine halbmondförmige Verzierung, deren Bedeutung ebenfalls unklar ist, und eine Quaste. Die ganze Fahnenstange war mit Silber bekleidet. Die dritte Art Feldzeichen sind die Standarten der kaiserlichen Leibwache, der Prätorianer. Sie sind dadurch ausgezeichnet, dafs sie Kaiserbildnisse in Medaillonform tragen, so auch **39**, 2; **45**, 1. Von diesen Bildnissen ist sicher immer eins dasjenige des regierenden Kaisers. Als Ehrenzeichen finden wir bei diesen Standarten an Stelle der Scheiben Blätterkränze, wie sie auch an Offiziere verliehen wurden. Aufserdem haben die Standarten unseres Bildes noch die für Dienste im Seekriege verliehene Corona classica, die an den seitlich vorstehenden Schiffsschnäbeln zu erkennen sind. Andere Ehrenkränze s. **45**, 1. Die Anordnung der Gegenstände an den drei Prätorianerstandarten unseres Bildes ist von unten begonnen die folgende: Quaste, Blätterkranz, Kaiserbild, Blätterkranz, Corona classica, Kaiserbild, Blätterkranz, Querholz mit Bändern und Epheublättern, Adler im Kranz, Viktoria (?) vor einem Fähnchen. Alle Gegenstände waren vermutlich golden, sicher die Blätterkränze. Die vierte Gattung Feldzeichen endlich sind die Vexilla. Es sind dies Fahnen für die Truppenteile, welche zu bestimmten Zwecken vorübergehend aus einer Legion herausgenommen wurden. Sie bestehen aus einem Zeugstück, welches von einem Querstabe herabhängt, vgl. **41**, 2, 5; **45**, 2, 3. Auf unserem Bilde sehen wir zwei solcher Vexilla, und zwar ist das

der Prätorianer vor dem der Legionssoldaten durch eine auf dem Querstabe stehende Viktoria ausgezeichnet. Bei allen Feldzeichen übrigens haben wir anzunehmen, dafs sie unten mit einer Spitze abschlossen, um während des Nichtgebrauchs in den Boden gesteckt zu werden. Auch war über der Spitze ein Querholz angebracht, damit sie nicht zu tief einsänken und andererseits im Boden besser festgehalten würden, vgl. **45**, 5. Endlich befand sich unter der Quaste ein Holz zum Herausziehen aus dem Boden, **39**, 7. Von den Fahnenträgern sind die der Manipel- und Prätorianerzeichen durch den Schmuck der Bärenfelle, die über das Haupt gezogen sind, ausgezeichnet, vgl. **39**, 2; die Träger der Legionsadler und Vexilla haben keine solche Kopfbedeckung, wohl aber die Hornbläser. — Den Tornister vertrat bei den römischen Soldaten eine Stange, die Marius eingeführt hatte und die der Soldatenwitz deshalb als den Maulesel des Marius bezeichnete. Wir bemerken an ihr einen Schlauch, darunter eine Tasche mit Kreuzbändern, sodann einen netz- oder schwammartigen Gegenstand und endlich einen Kochtopf und ein Schöpfgefäfs.

---

43. Tafel.

1. 13. Streitkolben, wohl nur von barbarischen Hilfstruppen, die im römischen Heere dienten, gebraucht.

2—6. Italische Helme. Fig. 3 zeigt den Backenschirm in Form eines Greifenkopfes. Bei Fig. 4 ist die Vorrichtung für die Befestigung des Backenschirms zu erkennen. Fig. 5, 6: Ein römischer Helm. Haube, Backenschirm und Kamm sind von Eisen. Die Wangenstücke sind am Kinn verbunden. Charakteristisch für

den römischen Helm ist die geringe Wölbung des Hinterhauptes und der scharf abstehende breite Nackenschirm.

9. Visierhelm mit den Aufsätzen für einen dreifachen Helmschmuck.

10. Helm, von der Rückseite aufgenommen, mit einer hörnerartigen Verzierung und der Gabel für den Helmbusch.

11. Visierhelm; ebenfalls für dreifachen Helmschmuck hergerichtet.

12. Vom Querstab ist nur ein Rest erhalten. Die ursprüngliche Gestalt der Tuba erkennt man **42**, 11.

14. Visierhelm, der an griechische Formen erinnert.

15. Helmhaube von starkem Erz.

16. Der Grabstein ist wichtig wegen der bei römischen Kriegern selten dargestellten Beinschienen. Sertorius hält in der Linken den Knauf seines Schwertes, in der Rechten den Stock, Vitis, das Zeichen seiner Centurionenwürde. Auf dem Haupte trägt er die Corona civica, die für Rettung von Bürgern an höhere Offiziere, zuweilen jedoch auch an Centurionen verliehen wurde. Am Riemenwerke der Brust die Phalerae. So wurden die kunstvoll verzierten Scheiben genannt, welche den gemeinen Soldaten und niederen Offizieren als Ehrenzeichen verliehen wurden. In der Regel wurden neun auf einmal gegeben, **41**, 9; **42**, 9. Die bildlichen Darstellungen auf denselben sind sehr mannigfaltig, doch entsprechen sich meist die zwei äufseren derselben Reihe, **45**, 6. Auch die oben an der Brust hängenden Ringe sind Ehrenzeichen, wahrscheinlich die sogenannten Armillae. Sie wurden mit den Phalerae und einer Halskette zusammen verliehen, **41**, 9; **42**, 9; **45**, 6. Nach Hadrian hört die Verleihung der Phalerä auf.

17—19. Ein römischer Visier- bez. Maskenhelm. Die Maske ist oben durch eine Vorrichtung mit einer Schraube an den Stirnteil des Helmes angefügt. Für die untere Befestigung war das unter der Lippe sichtbare Nietloch hergerichtet, Fig. 19. Der übrige Helm zerfällt in ein vorderes und in ein hinteres Stück, welche, wie Fig. 18 sehen läfst, hinter dem Ohre aneinanderstofsen und auf dem Scheitel durch ein Scharnier verbunden sind. Auf diesem prächtigen Helme, der aus Erz gearbeitet und vollständig versilbert war, ist das natürliche Haar nachgebildet, wie überhaupt das Rüststück getreu die Formen des menschlichen Kopfes nachahmt, vgl. **37**, 6.

20. Grabstein des Flottensoldaten Statius Rufinus. In der Linken scheint er Schreibtafeln zu tragen, die durch Riemen verbunden sind.

---

44. Tafel.

I. Zerstörung einer dacischen Festung. Die Wohnhäuser der Dacier sind wie die alten Pfahlbauten auf Pfählen errichtet, die Eingangsthür befand sich vermutlich im Fufsboden. Trajan steht auf einem hohen Punkte des bergigen Terrains und besichtigt die Arbeiten. Die Holzwand hinter ihm, die einen felsigen Pfad deckt, und die grofsen Pfähle um ihn herum gehören vermutlich zu den römischen Befestigungsanlagen. Weiter vor in Gruben kleinere spitze Pfähle, Fufsangeln, die die Annäherung des Feindes erschweren sollten. Noch weiter der Festungsgraben, über den eine Zugbrücke zum Thore führt. Die Stadtmauer ist eine doppelte, mit Zinnen gekrönte. Die Dacier haben auf derselben Köpfe er-

schlagener Feinde und ihre Nationalflagge, die das Bild einer Schlange zeigt, aufgepflanzt.

2. Eine in unregelmäfsigen Linien gehende Stadtmauer mit Türmen. Links barbarische Hilfstruppen. Das längliche Viereck über dem rechten Turme ist eine Fensteröffnung der Trajanssäule.

3—5. Der untere Abstand der die Brücke tragenden, einander gegenüberstehenden Balkenpaare betrug 40 Fufs. Das ganze Werk wurde dank der aufserordentlichen Arbeitskraft der Legionssoldaten in zehn Tagen vollendet. Die Konstruktion ist nicht in allen Punkten gesichert.

6. 7. Der mächtige Widderbalken, welcher an Stricken aufgehängt war. Er wurde nach rückwärts gezogen, dann plötzlich losgelassen und schnellte so gegen die Mauer vor. Auf Fig. 6 scheint der Sturmbock an dem nach der Stadt zu aufsteigenden Belagerungsdamme angebracht zu sein. Fig. 7 befindet er sich in einer Belagerungshütte, die gegen die Mauer vorgeschoben wurde, einer sogenannten Widderschildkröte, Testudo arietaria.

8. Der obere Teil der Mauer ist aus Weidengeflecht hergestellt. Die Römer rücken unter dem Schutze ihrer über den Köpfen aneinandergefügten Schilde vorwärts. Die Markomannen werfen verschiedene Gegenstände auf das Schilddach herab: Steine, Speere, Töpfe, wohl mit heifsem Wasser gefüllt, radförmige Gegenstände und vielleicht auch Fackeln, wenn diese nicht von den Römern stammen, die sie gegen das Weidengeflecht geschleudert hatten.

---

45. Tafel. (Fig. 1—6.)

1. 2. Relieffragmente vom Triumphbogen des Claudius, also aus dem 1. Jahrhundert der Kaiserzeit. Fig. 1 zeigt zwei Prätorianerfahnen, die linke hat als oberen Abschlufs noch die Hand der Manipelfahne, anders **42**, 11. Hinter den Fingern das Querholz für die Bezeichnung des Truppenteils, sodann nach unten zu ein Kranz (?), ein Kaiserbildnis, eine Corona classica(?) und ein zweiter Kranz. Der untere Teil ist nicht sichtbar. Von der zweiten Standarte ist der obere Teil abgebrochen. Gegenstände von unten: Quaste, Blätterkranz, Kaiserbild, Mauerkranz, wie er für die Erstürmung einer Mauer verliehen wurde, zweites Kaiserbild und zweiter Blätterkranz. Über diese Gegenstände vgl. **42**, 10, 11; ebenso über das Vexillum von Fig. 2. Offenbar sind die Krieger meist Prätorianer. Ihr Helmschmuck wie Fig. 4.

4. Der Prätorianer mit dem in zwei Reihen Streifen ausgehenden Panzer ist wohl der Führer, vgl. **42**, 11. Die Helme wie Fig. 1, 2. Der Adlerträger (?) hat auf unserem Bilde ein Tierfell über dem Haupte, anders **42**, 11. Die Köpfe einiger Prätorianer sind ergänzt; auch der Tempel gehört nicht zum Bilde.

5. Der Adler in der Mitte soll wohl an den Legionsadler erinnern; rechts und links Manipelstandarten; vgl. **42**, 11.

6. Grabstein des Centurionen der 18. Legion M'. Caelius, des Sohnes des Titus, aus Lemonia, der, wie die Grabschrift sagt, im Kriege des Varus, also vermutlich in der Schlacht im Teutoburger Walde, seinen Tod gefunden hat. Es war offenbar kein unvermögender Mann, denn der Grabstein trägt neben seinem hier wiedergegebenen Bilde die Büsten zweier seiner Frei-

gelassenen. Auf dem Haupte trägt er die Corona civica und in der Rechten die Vitis; beide wie Sertorius **43**, 16. Bekleidet ist er mit einem Lederpanzer, der, wie es scheint, in mehreren aus Lederstreifen zusammengesetzten Reihen endigt. An den Armen Ringe. Über das Riemennetz mit den Verdienstzeichen vgl. **43**, 16. Die Zahl der letzteren beträgt bei ihm auffallenderweise nur fünf statt neun. Man hat vermutet, dafs auch die Löwenköpfe auf den Schultern zu den Phalerae zu zählen seien und noch zwei Ehrenzeichen auf dem Rücken befestigt waren.

7. Marine.

45. Tafel. (Fig. 7—12.)

7.8. Homer kennt noch keine eigens für die Schlacht eingerichtete Schiffe. Solche werden erst in der Folgezeit dadurch geschaffen, dafs man an die Vorderteile langgestreckter Fahrzeuge einen Sporn anfügte. Eine Art solcher Rammschiffe findet sich in Ägypten allerdings bereits im 13. Jahrh. v. Chr. In Griechenland aber begegnen wir ihnen zum erstenmal auf den Dipylonvasen, denen unsere Darstellungen entnommen sind und die etwa ins 8. Jahrh. v. Chr. gehören; sie haben ihren Namen von dem attischen Stadtthore Dipylon, in dessen Nähe sie gefunden worden sind. In der Litteratur sind Rammschiffe als von Griechen verwendet sogar erst für das Jahr 536 v. Chr. bezeugt. Das Fig. 8 wiedergegebene Schiff erinnert noch durch den Umstand, dafs der untere Segelrand an eine zweite Rahe, einen Baum befestigt ist, an ägyptische Vorbilder. Auf griechischen Darstellungen findet sich kein zweites Beispiel einer solchen Einrichtung. Eigentümlicherweise ist die eine Schot nicht an dem Ende des Baumes, sondern mehr nach der Mitte zu befestigt. Abweichend von späterem Gebrauch ist ferner

die zweistufige Back an Stelle der späteren einstufigen (Fig. 10, 12. Taf. **46**, 9), das rückwärts gebogene Horn als oberer Abschlufs der Back an Stelle des geradlinigen (ebenda), sowie die ziemlich hoch aufgemalte sternförmige Verzierung, für die wir in der Folgezeit bei Schlachtschiffen regelmäfsig in der Nähe des Meeresspiegels ein tierisches oder menschliches Auge finden (Fig. 10, 12; Taf. **46**, 2, 3; **48**, 5). Fig. 7 sind am Hinterschiffe die beiden Steuerruder sichtbar, deutlicher auf den Schiffsbildern der folgenden Tafeln. Die Alten hatten nicht ein am Heck fest eingehängtes, in einer Angel gehendes Steuerruder — dies ist eine Erfindung erst des 13. Jahrh. n. Chr. — sondern verwandten für die Lenkung des Schiffes grofse Remen, die seitlich an das Hinterschiff angelegt wurden. Aus diesem Grunde war es ihnen auch möglich, dem Hintersteven eine gewölbte Form anstatt der geradlinigen der modernen Schiffe zu geben. Bei gröfseren Schiffen benutzte man zwei, bei kleineren nur ein Steuerruder. Fig. 8 zeigt am Top das sogenannte Karchesion (vgl. **9**, 5), einen becherartigen Aufsatz, der das hier zusammenlaufende Tauwerk bedeckte, vgl. **47**, 6; **48**, 4. Auch dieser Einrichtung begegnet man schon frühzeitig auf ägyptischen Schiffen. Die schachbrettartige Zeichnung des Segels erklärt sich daraus, dafs die Alten ihre aus leichterem Stoffe gefertigten Segel durch Längs- und Querstreifen von Leder verstärkten, vgl. **47**, 6. Auf der Back bemerkt man fünf niedrige Pfosten zum Belegen der Taue. Das die Mitte des Schiffes einnehmende Balkenwerk scheint ein Sturmdeck oder ein Sprengwerk vorzustellen; darüber siehe Fig. 9—12.

9.—12. Darstellungen aus dem sechsten Jahrh. v. Chr. Zwei Kauffahrer, Fig. 9. 11, und zwei Schlachtschiffe, Fig. 10. 12. Die langgestreckten, niedrig gebauten Schlachtschiffe wurden im Altertume durch Segel und Ruder-

kraft, die hochgebauten Handelsschiffe dagegen nur durch Segel fortbewegt, vgl. **46**, 2, 3; **47**, 1, 2, 6. Unsere Rammschiffe verdeutlichen einen weiteren Fortschritt der Schiffsbaukunst, insofern zur Verstärkung der Angriffskraft mehrere Reihen Ruderer übereinandergesetzt sind. Nach der Zahl der eingerichteten Reihen unterschied man in der Folgezeit Dieren d. h. Zweiruderer, Trieren d. h. Dreiruderer, Tetreren d. h. Vierruderer, Penteren d. h. Fünfruderer etc. Am gebräuchlichsten waren Trieren (**46**, 4—8) und später Penteren. Die Schiffe unserer Darstellungen, Fig. 10, 12, scheinen Dieren zu sein. In betreff der Bedeckung ist zu beachten, dafs ein vollständiges Deck im Altertume höchstens bei Kauffahrern, nicht aber bei Schlachtschiffen üblich war. Denn da bei diesen der Mast während des Kampfes (**46**, 2) und bei ungünstigem Winde niedergelegt wurde, so mufste wenigstens in der Länge des Hinterschiffes sowohl zwischen den Ruderbänken als auch in der Mitte des Deckes, wo ein solches vorhanden war, ein Gang frei bleiben, der in seiner Breite mindestens dem Durchmesser des Mastes entsprach. Ein geschlossenes Deck würde ferner, wie sich aus der fehlerhaften Rekonstruktion **46**, 5 leicht ersehen läfst, ein rasches Einziehen der langen Ruder fast unmöglich gemacht haben. Und doch hing von einer schnellen Ausführung dieses Manövers oft das Schicksal des Schiffes ab. Denn eins der gewöhnlichsten Mittel, ein feindliches Schiff aufser Kampf zu setzen, bestand darin, dafs man versuchte, durch rasches Vorbeifahren dicht an der Längsseite des Gegners demselben die Ruder abzustreifen. Es kam also für den angegriffenen Teil alles darauf an, dafs es ihm gelang, im Augenblicke der Gefahr die Ruder der bedrohten Seite rasch einzuziehen. Aus diesen Gründen versah man die Schlachtschiffe nicht mit einem eigentlichen Volldecke, sondern nur mit Längsbrücken, die von der Back nach dem Heck auf

beiden Seiten des Mastes liefen. In unseren Darstellungen legt übrigens die Art, wie die menschlichen Figuren in das Balkenwerk hineingezeichnet sind, auch die Möglichkeit nahe, dafs überhaupt kein Deck, sondern entweder ein Geländer, eine Reling, oder aber ein Sprengwerk gemeint ist, d. i. eine von Stützen getragene Balkenverbindung, welche bestimmt ist, Vorder- und Hinterschiff fester aneinander zu schliefsen, eine Einrichtung, die sich bei der leichten Bauart der antiken Kriegsschiffe einerseits und ihrer bedeutenden Länge anderseits in hohem Grade empfahl und die auch thatsächlich auf einer Reihe von bildlichen Darstellungen sich deutlich erkennen läfst. Auch das Balkengerüst der beiden Kauffahrer Fig. 9 u. 11 läfst keine sichere Deutung zu; für ein Geländer scheint es zu hoch zu sein. — Die zahlreichen Taue, welche bei allen vier Schiffen von der Rahe heruntergehen, dienten dazu, das Segel bei zu heftigem Winde „aufzugeien“, um seine Fläche zu vermindern. Es wird vermutet, dafs in den Lederstreifen, die das Segel kreuzten, sich Löcher befanden, durch welche von dem unteren Saume des Segels aus die Taue nach dem oberen Saume liefen, um von hier durch einen Ring hindurch nach unten zu fahren. Durch Ziehen an den Tauen wurde das Segel von unten herauf in Falten gelegt, vgl. **47**, 6.

---

46. Tafel.

I. Ein so gestalteter Anker würde sich platt auf den Meeresboden legen, ohne in denselben einzugreifen. Es ist am oberen Ende desselben ein Querstab zu denken, wie er **48**, 3 richtig gezeichnet ist. — Aplustre heifst die geschweifte Verzierung des Hinterschiffes, vgl. **47**, 1—3, 5, 6.

Man faſste gern das Schiff als lebendes Wesen auf, indem man den vordersten Teil als Tierkopf bildete (**45**, 10, 12), die Verzierung des Heckes aber, wie hier, als Fischschwanz. Das bei Kriegsschiffen auf das Vorderteil aufgemalte Auge hatte wohl hauptsächlich die Bedeutung eines Unheil abwehrenden Zeichens. Am Schiffe des Charon finden wir es Vign. 9.

2. Vase des Aristonophos. Kampf eines Rammschiffes mit einem Lastschiffe. Der untere Körper des Steuermannes auf dem Kriegsschiffe ist von einem grofsen Schilde verdeckt, hinter welchem drei Speere emporragen. Auf dem Mastkorb des Kauffahrers ein Krieger; er ist klein und ohne Helmkamm gebildet, um nicht über den oberen Rand des Bildes hinauszuragen; vgl. **24**, 2. Das Gerüst, auf dem er zu stehen scheint, entbehrt der Brustwehr, dagegen scheint sich eine solche auf der Back zu erheben. Lastschiffe hatten wohl niemals bewegliche Masten. Kriegsschiffe aber pflegten ihren Grofsmast während des Kampfes niederzulegen, da derselbe die Beweglichkeit des Fahrzeuges hemmte und für den Fall eines Anrennens leicht brechen und samt der Rahe in das Schiff stürzen konnte. Das Sturmdeck, von welchem aus die Besatzung beider Schiffe kämpft, bildete vielleicht mit dem Sprengwerke ein Ganzes. Die Vase gehört wohl noch in das 7. Jahrhundert v. Chr.

3. Eine Diere? Vorn ein Neptunbild als Schiffszeichen. Hinten neben dem Aplustre eine Flagge (Admiralsstandarte?) und ein zweites militärisches Zeichen in der Art der Manipelfahnen **42**, 11. Darunter die Kapitänskajüte. Von jeder Seite der Rahe gehen mehrere Taue, Toppenanten, nach der Mastspitze wie **47**, 4.

4—8. Fig. 8 ist das Mittelstück einer Triere, vermutlich der Rest eines Weihgeschenkes, welches für einen Sieg im Wettfahren aufgestellt worden ist, vgl. **23**, 8.

Das Dach über den Köpfen der Ruderer wird von Stützen getragen, die anscheinend nach aufsen gebogen sind, sodafs sich das obere Ende nach dem Meere zu neigt. Man nimmt deshalb neuerdings an, dafs die Stützen nicht ein Sturmdeck, sondern ein Sonnendach tragen. Es würden dann die oberhalb sichtbaren Personen als auf dem Sprengwerke lagernd zu denken sein. Die beiden ersten unterhalb der Ruderer sichtbaren, durch senkrechte Zwischenhölzer verbundenen horizontalen Balken gehören dem aus der Schiffswand hervorstehenden Remenkasten an, vgl. **47**, 1, 2. Aus der Vorderwand des letzteren tritt die oberste Ruderreihe heraus. Die Rekonstruktion Fig. 4 nimmt nun an, dafs die Ruderpforten der zweiten Reihe sich unmittelbar unter dem Remenkasten befinden, während nach einer anderen Deutung die Ruder der zweiten Reihe ebenso wie die der dritten erst unterhalb des letzten Längsbalkens sichtbar werden: in diesem Falle würden die schrägen Hölzer unter dem Remenkasten konsolenartige Stützen desselben sein, die zwischen dem dritten und vierten Balken befindlichen aber zur Verbindung eben dieser Gürtelbalken dienen. Die schräge Stellung dieser Riegel hat den Zweck, der auf die unteren Teile des Fahrzeuges wirkenden Gewalt der Rammstöfse einen gröfseren Widerstand entgegenzusetzen.

5. Das über die ganze Breite gehende Deck ist sicher nicht richtig, vgl. **45**, 9—12. Die angenommene Anordnung der Ruderer ist keineswegs gesichert.

7. Zu dieser Rekonstruktion ist zu bemerken, dafs das griechische Schlachtschiff der besten Zeit nicht drei, sondern nur zwei Masten hatte, einen Grofs- und einen Vormast, sodann dafs der letztere schräg gestellt zu denken ist, wie **47**, 1, um beim Rammstofs nicht zu brechen, und dafs die Griechen keine dreieckigen, sondern nur viereckige Segel kannten, wenn man von dem über

der Rahe des Hauptmastes zuweilen angebrachten absieht. Auch entspricht es nicht der antiken Gewohnheit, dafs vom Top nach der Rahe auf jeder Seite nur ein Tau läuft, vgl. Fig. 3, Taf. **47**, 4.

9. Lampe aus Erz in der Form eines Kriegsschiffes. In der kleinen Mulde 1 über dem Sporn lag der Docht. Die einstufige Back 3 mit dem senkrechten Abschlusse (Akrostolion) 2 wie **45**, 10, 12; 4 der Ruderkasten (?); 5 Mastbehälter oder Andeutung des Mastes; 6 Raum für den Steuermann (?), vgl. **47**, 3; 7 Pforte für das Steuerruder.

---

47. Tafel.

1. 2. Ein Gladiatorenseegefecht, eine sog. Naumachie. Die umliegenden Baulichkeiten sind für die Zuschauer bestimmt. Die nur für Schaustellungen in Bassins, nicht zur Fahrt auf die hohe See eingerichteten Schiffe entbehren vollständig des Hauptmastes. Dies zeigen die Ruderbänke des gescheiterten Schiffes, die auch im Hinterschiff über die ganze Breite des Fahrzeuges gehen, also keinen Raum für die Niederlegung des Mastes frei lassen. Dagegen hat das linke Schiff Fig. 1 einen Fockmast, der sehr schräg gestellt ist, so dafs er von der Back aus durch zwei lange Gabelstangen, in denen die Rahe liegt, gestützt werden mufs. Der Zweck der schrägen Lage ist zu **46**, 7 angegeben. Ein Deck haben die Schiffe nicht. Die Gladiatoren stehen auf einem schmalen Gange, welcher hinter der Reling an der inneren Schiffswand hinläuft. Der unterhalb der Reling an der Aufsenseite sich hinziehende kastenartige Bau ist den mit mehreren Ruderreihen ausgerüsteten Kriegs-

schiffen eigentümlich (Fig. 3, 5, Taf. **46**, 8). Er soll den Gebrauch längerer Ruder ermöglichen, ohne dafs deshalb die Gesamtbreite des Schiffes erhöht wird. Die Ruderpforten scheinen sich bei den Schiffen unseres Bildes in der Unterseite des Remenkastens zu befinden. Die Steuerruder kommen aus dem hinteren Ende desselben hervor; anders Fig. 5. Der Sporn ist unter dem Wasserspiegel, sonst gewöhnlich über demselben, vgl. **46**, 2, 3; **48**, 5. Auffallend ist an den rechts fahrenden Schiffen die Gestalt des Vorstevens, dessen oberer Teil weit über den unteren hervorragt, so dafs man nicht sieht, wie die Schiffe zur Aufnahme eines Spornes geeignet sein konnten.

3. Eine Diere, wie wir aus der paarweisen Anordnung der Ruder erschliefsen dürfen. Die Reling ist hier wie Fig. 5 an die vordere Kante des Remenkastens vorgerückt. Die Ruder treten aus der Aufsenseite des letzteren hervor. Der nach hinten aufsteigende Streifen über dem Steuerruder ist entweder ein Landungsbrett oder eine um das Heck gehende Hintergalerie, vgl. Fig. 5, 6. Am Aplustre ein Schild, ein Tympanon (als Schiffsglocke?), ein Speer (?) und eine Flagge (als Admiralsstandarte?); vgl. **46**, 3. Darunter die Kapitänskajüte. Auf dem Deck ein hölzerner Verteidigungsturm, dem man, um den Verkehr auf dem Schiffe zu erleichtern, eine doppelte Thoröffnung gegeben hat. Hölzerne Türme werden als Ausrüstung von Kriegsschiffen zum erstenmal 201 v. Chr. erwähnt.

4. Takelwerk eines römischen Kauffahrers. Links klettert ein Matrose an einer Strickleiter empor. Rechts davon laufen die zahlreichen seitlichen Haltetaue des Mastes, die Wanten, nach unten. Weiter rechts sehen wir das Doppeltau zum Hissen der Rahe, das Fall. Sodann das sehr starke vordere Haltetau des Mastes, das

Stag. An dem in die Höhe gezogenen Segel ist ein Matrose beschäftigt; er steht auf einem der zu diesem Zweck unterhalb der Rahe befestigten Taue, einem sog. Pferde. Unsere Abbildung stellt ihn irrtümlicherweise vor die Rahe, wo er keinen genügenden Halt haben würde: auf dem Originale steht er hinter derselben und greift mit den Armen über sie weg nach dem Segel. Von der Rahe laufen auf jeder Seite vier Taue nach oben zum Maste, die sog. Toppenanten. Die modernen Schiffe haben nur ein solches Tau. Weshalb man im Altertum mehrere verwendete, ist nicht klar. Es konnte geschehen sein, etwa um die Rahe besser zu stützen und vor einem Bruche zu bewahren, oder aber auch um den Matrosen bei der Arbeit auf der Rahe einen Halt zu bieten.

5. Römische Diere des 2. Jahrh. n. Chr. Für die obere Ruderreihe sind als Pforten die Zwischenräume der Reling benutzt, welche wie bei Fig. 3 auf dem vorderen Rande des Remenkastens steht. . Die zweite Reihe Ruder kommt wie es scheint aus der unteren Seite des letzteren hervor. Um die Kapitänskajüte läuft eine Hintergalerie wie Fig. 6. Darauf eine Flagge.

6. Römischer Kauffahrer, Relief von dem **99**, 5, 6 abgebildeten Grabe. Die Rahe ist aus zwei Teilen zusammengefügt, wie dies auch in Ägypten gebräuchlich war. Die Matrosen sind eben beschäftigt, das Segel aufzugeien, vgl. **45**, 9—12. Um das Heck eine Hintergalerie wie Fig. 5.

7. Seiner Kleinheit wegen kann das Bugbild nur zu einem Schiffsmodell oder zu einem Weihgeschenk in Form eines Schiffes gehört haben.

8. Athena beim Bau eines Schiffes (der Argo?). Ein Arbeiter ist am Vorderteile beschäftigt, ein anderer

fügt unter dem Beistande der Göttin das Segel an die Rahe. Hinter der Göttin ihr heiliger Vogel, die Eule, auf einer Votivsäule, vgl. **15**, 15; **25**, 3. Links vom Baume Hafenbauten.

---

48. Tafel. (Fig. 1—5.)

1. Das Heraussteigen vermittelst einer solchen Schiffsleiter mufs bei schwankendem Schiffe viel Gewandtheit erfordert haben; praktischer ist das Landungsbrett **73**, 9. Das Verdeck scheint von einwärts gebogenen Stützhölzern getragen zu werden.

2. Hafendämme zum Teil mit Säulengängen geschmückt, die äufsersten durch eine Brücke verbunden. Am Lande ein Heiligtum mit einem sitzenden Götterbild; daneben eine Kapelle.

4. Die Flagge am Vorderschiff wie **46**, 3; **47**, 3. Über dem Karchesion und am Hinterschiff scheinen Wimpeln zu wehen.

5. Vorderteil eines griechischen Rammschiffes. Die Münze bezieht sich auf einen 306 v. Chr. von Demetrius erfochtenen Seesieg. Oben die Siegesgöttin, die mit der Trompete den Sieg verkündet; in der Linken hält sie die Tropäonstange, vgl. **36**, 6. Das Auge scheint zweimal gebildet. Über dem Sporne ein Gürtelholz (?).

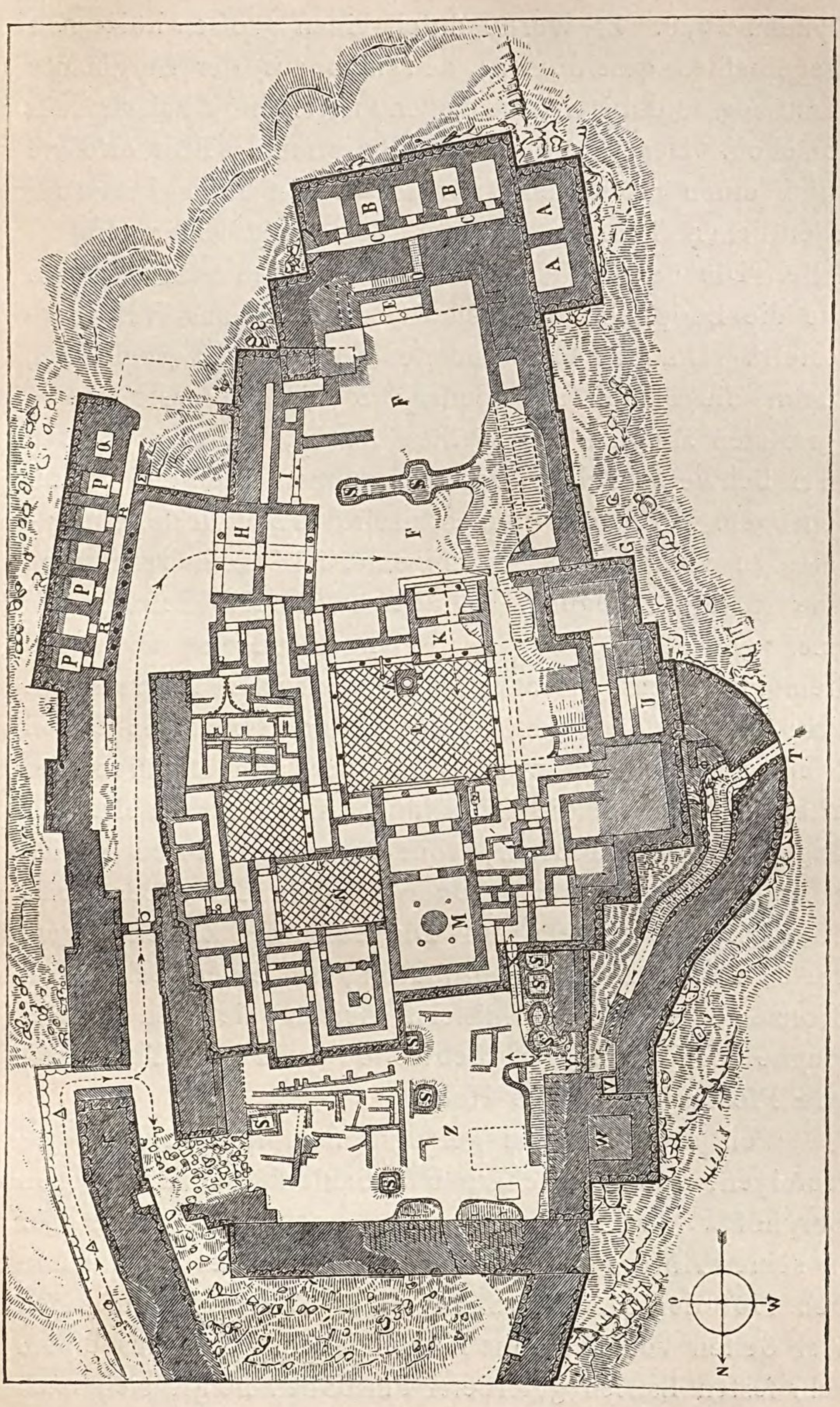
---

8. Städtebau.

Das älteste Wohnhaus auf griechischem Festlande, dessen Anlage wir kennen, ist der durch die Schliemannschen Ausgrabungen aufgedeckte Herrscherpalast zu Tiryns. Die Bergfeste, von der wir nebenstehend eine Darstellung geben, liegt in der argolischen Ebene in der Nähe des Meeres und ist sicher in vorhomerischer Zeit, wahrscheinlich noch früher als das auf den Grenzhöhen derselben Ebene liegende Mykenä, erbaut.

Wollten wir über eine noch ältere Form des griechischen Wohnhauses Vermutungen anstellen, so liefsen diese sich nur auf den Bau der ältesten Gräber stützen, da diese in ihrer Anlage, wie die Tafeln 94—100 zeigen, vielfach die Formen des menschlichen Wohnhauses aus einer noch früheren Epoche bewahrt haben, vgl. **94**, 8, 9.

Die Fürstenwohnung zu Tiryns ist auf dem höchsten Teile des Burgfelsens, der sog. Oberburg, gelegen. Man gelangte zu ihr, sobald man die Burgmauern hinter sich hatte, auf einem nicht sehr breiten, zwischen den letzteren und der äufseren Palastmauer sich hinziehenden Wege. Das doppelflügelige Burgthor Θ, welches sich auf der vorderen Strecke desselben befindet, gleicht in seiner Anlage und seinen Mafsen durchaus dem von



Grundrifs der Oberburg von Tiryns.

Mykenä **48**, 8. Es wurde durch einen grofsen hölzernen Riegelbalken geschlossen, den man aus der Burgmauer herauszog und bis in die gegenüberliegende Palastmauer vorschob. Der Eintritt in den Palastraum selbst erfolgte durch einen mächtigen Thorbau *H*. Er bestand aus der eigentlichen Thorwand, einer Vor- und einer Hinterhalle. Die das Dach der Halle stützenden Säulen waren wie die Endpfeiler der Mauer (Parastaten) aus Holz hergestellt. Um das Verfaulen des letzteren zu verhindern, waren die Säulen auf niedrige Steinbasen gestellt, die Parastaten aber auf grofse Steinblöcke, welche vermöge ihrer Schwere zugleich zum Zusammenhalten der Mauer beitrugen. Die beiden kleinen, nach den Säulen der Hinterhalle zu vorspringenden Zungenmauern sind vermutlich eine spätere Zufügung. Die Thürschwelle bestand aus einer gewaltigen, fast 4 m langen und 2 m breiten Steinplatte, aus welcher die eigentliche Schwelle in einer Breite von etwas über 1 m und einer Höhe von 3 cm ausgearbeitet war. Wie bei allen Thüren des Altertums ruhten die Thürflügel nicht vermittelst der Angeln in den Pfosten, sondern waren durch Zapfen in entsprechende Löcher oder Pfannen der Ober- und Unterschwelle eingelassen. Die hölzernen Zapfen waren, um sich nicht zu rasch abzunutzen, mit einem Schuh von Bronze bekleidet, vermittelst dessen sie sich in der Pfanne der steinernen Schwelle drehten. Thürflügel und Pfosten waren aus Holz.

Von dem Thorbau gelangte man in den sehr geräumigen, von Gemächern und Säulenhallen umgebenen Burghof *F*. Von hier führte ein zweiter kleinerer, aber in seiner Anlage dem ersten entsprechender Thorbau in den Hof der Männerwohnung *L*. Dieser ist auf allen vier Seiten von Säulenhallen umgeben. Sein aus einem sehr festen Estrich gebildeter Fufsboden neigte sich nach

der Eingangsseite zu, von wo aus das Regenwasser durch einen Kanal abflofs. Vor der Mitte der Eingangsseite befand sich eine aus einer gemauerten Grube bestehende Opferstätte. Sie mufs für den Familienkult des Herrscherhauses eine hohe Bedeutung gehabt haben, da sie genau in der Längenachse des Männersaals *M* liegt. Der letztere befindet sich dem Thorbau schräg gegenüber in der Mitte der andern Langseite des Hofes. Er ist zugleich der am höchsten gelegene und der gröfste geschlossene Raum des Palastes. Wir haben in ihm offenbar den grofsen Familien- und Gesellschaftssaal, das Megaron der homerischen Dichtung, wieder zu erkennen, den Raum, in welchem der Fürst an der Seite seiner Gemahlin und seiner erwachsenen Söhne am Tage sich aufhielt, in welchem er seine Gäste empfing und bewirtete und die Edlen des Volkes zur Beratung versammelte. Man stieg auf zwei die ganze Breite des Saalbaues einnehmenden Stufen zunächst zu einer Vorhalle auf. Von hier führten drei grofse doppelflügelige Thüren in eine Art Vorsaal, von dem aus man durch einen weiteren, durch keine Thürflügel geschlossenen Eingang in den eigentlichen Saal gelangte. Dieser mafs nicht ganz 12 m in der Länge und 10 m in der Breite. Der Fufsboden bestand, wie der der Vorhalle, aus einem guten Kalkestrich, der durch einfache geometrische Figuren in verschiedenen Farben geschmückt war. Die Wände waren in der Vorhalle durch Holz, im Hauptraum durch einen Kalkputz verkleidet. Die Säulen des Gemaches bestanden, wie die des ganzen Palastes, ebenfalls aus Holz. Gedeckt war der Raum mit einem platten horizontalen Dache. Auf welche Weise ihm Licht zugeführt wurde, ist nicht mit Sicherheit festzustellen. Möglicherweise war der durch die vier Säulen begrenzte Raum basilikenartig über das übrige Dach erhöht und liefs durch Öffnungen, die sich

in den Wänden des überhöhten Teiles befanden, das Licht in den Saal fallen. Durch diese Öffnungen würde auch der Rauch des darunterbefindlichen Herdes einen angemessenen Abzug gefunden haben. Doch ist auch denkbar, dafs unmittelbar unter dem eigentlichen Dache rings um die Umfassungsmauer Lichtöffnungen hinliefen. Auffallend erscheint die grofse Ausdehnung des Herdes; doch findet sich in dem Saalbau, welcher die Mitte der ebenfalls von Schliemann ausgegrabenen Akropolis von Hissarlik (Troja?) einnimmt, ein Herd von noch gröfseren Verhältnissen.

Der gesamte Saalbau des tirynthischen Palastes besafs aufser dem Hauptzugange durch die Vorhalle nur noch eine einzige Thüröffnung in der linken Wand des Vorsaals. Sie führte auf einen kurzen Gang, durch welchen man zu dem Badezimmer gelangte. Der Fufsboden dieses Raumes war von einer kolossalen, mit erhöhten Rändern versehenen, dicken Steinplatte — man schätzt ihr Gewicht auf 200 Doppelzentner — gebildet, von der das Wasser durch eine Rinne unterirdisch abflofs. Den Rest einer grofsen geschweiften Badewanne aus Terrakotta hat man noch in dem Raume aufgefunden.

Rechts vom Megaron, aber von diesem aus durch keinen direkten Zugang zu erreichen, lag eine weitere, für sich ein Ganzes bildende Anlage von Baulichkeiten, deren wichtigste ein dem Megaron ähnlich gebauter, aber kleinerer und des Vorsaals entbehrender Raum war. Auch zu ihm gelangte man von einem Hofe aus durch eine Vorhalle hindurch; er hatte die gleiche Lage wie der Männersaal und, wie es scheint, auch einen, allerdings viereckigen, Herd. Man hat in dem Saale offenbar mit Recht die Frauenwohnung, den homerischen Thalamos, erkannt. Daneben lagen, wie neben dem Megaron der Männer, verschiedene zum Teil ziemlich geräumige Zimmer,

welche als Wirtschafts- und Schlafräume gedient haben mögen; aufserdem noch ein weiterer Vorhof. Alle Räume des Palastes waren durch platte Dächer gedeckt, über denen sich vielleicht zum Teil noch ein Obergeschofs erhob, und vermutlich waren alle wichtigen Räume mit Wandmalereien al fresco versehen; es haben sich noch viele Reste dieser Bemalung an Bruchstücken des Kalkputzes vorgefunden, ein Stück auch noch an seinem alten Platze in einer Ecke des Frauensaales.

Vergleichen wir mit diesem wiedererstandenen Palaste aus vorhomerischer Zeit das Bild, welches uns die homerischen Gedichte von einer Herrscherwohnung geben, so finden wir in den wesentlichsten Teilen eine vollkommene Übereinstimmung. Auch in den homerischen Fürstenhäusern ist der erste Raum, den man von der Strafse aus betritt, ein Thorbau (*πρόθυρον*). Durch ihn gelangt man in den von einer Ringmauer (*ἕρκος*) umgebenen Hof (*αὐλή*), in welchem ein Altar steht. An der Eingangsseite des Hofes befindet sich eine Säulenhalle (*αἴθουσα*). Durch eine zweite an der gegenüberliegenden Seite gelegene gelangt man in das Vorhaus (*πρόδομος*) des Männersaales (*μέγαρον*), in welchem sich Säulen (*κίονες*) und der Herd (*ἐσχάρη*) befinden.

Aber in Bezug auf räumliche Ausdehnung sind die homerischen Fürstenwohnungen bei weitem bescheidener als die tirynthische. Mit welcher Märchenpracht die dichterische Phantasie die Einrichtung der Paläste eines Menelaos oder Alkinoos auch ausstattet, wir fühlen uns immer in beschränkteren Räumen. Anstatt der vier Höfe in Tiryns haben wir hier nur einen, und dieser dient den verschiedensten Zwecken. Er enthält Vorrats- und Wirtschaftsräume, unter andern die Ställe für das Vieh und den Düngerhaufen, sodann Schlafräume für die Söhne des Hauses und für die Knechte, während die Höfe des tiryn-

thischen Palastes mit ihrem schönen Estrich und den Säulenhallen an eine Verwendung für niedere Zwecke, wie für die Unterbringung des Viehes oder des Mistberges, kaum denken lassen. Im Palaste des Odysseus ist nicht einmal der Boden des Hauptraumes, des Männersaals, aus Estrich gebildet; er besteht vielmehr aus lockerer Erde, in welche leicht Furchen gezogen werden können. Am schärfsten aber tritt der Unterschied zwischen der Anlage des homerischen und des tirynthischen Herrscherpalastes in der Frauenwohnung hervor. Die Fürstinnen der homerischen Gedichte pflegen einen grofsen Teil des Tages im Männersaale an der Seite ihrer Gatten zuzubringen. Der Raum, in welchem die Sklavinnen unter Aufsicht der Frau oder einer älteren Dienerin arbeiten, spielt in der Vorstellung des Dichters eine sehr untergeordnete Rolle. Er wird nicht einmal mit einem besonderen Namen ausgestattet, und kein unbefangener Leser der Gedichte kann auf den Gedanken kommen, dafs er eine ähnliche Ausdehnung gehabt habe wie die grofsartige Anlage der Frauenwohnung im tirynthischen Palaste.

Es ist also offenbar vor der homerischen Zeit in Bezug auf den Bauluxus ein Rückgang eingetreten, und wir können gleich hier bemerken, dafs ein ähnlicher Rückschritt sich für dieselbe Zeit in Bezug auf die Kunst der Städtebefestigung beobachten läfst. Überhaupt haben die in den letzten Jahrzehnten stattgefundenen Durchsuchungen des griechischen Bodens nach Altertümern aus vorhomerischer Zeit die Thatsache unzweifelhaft festgestellt, dafs in der letzten Hälfte des zweiten Jahrtausends v. Chr. in einigen Gegenden des griechischen Festlandes ein bedeutender Reichtum und eine hohe, wenn auch von aufsen eingeführte Kultur geherrscht hat, welche in den folgenden Jahrhunderten verschwunden ist. Die Ursache dieser rückläufigen Bewegung hat man

wohl mit Recht in den Kämpfen zwischen Achäern und Dorern gefunden, die zu der Besetzung des Peloponnes durch das auf einer niedrigeren Kulturstufe stehende Volk der Dorer und zur Auswanderung des gröfsten Teils der achäischen Urbevölkerung führten.

Von der Einrichtung des griechischen Wohnhauses in den Jahrhunderten nach der Entstehung der homerischen Gedichte sind wir ganz ungenügend unterrichtet. Es ist nach den grofsen Epikern, welche Ilias und Odyssee verfafsten, kein Dichter erstanden, der uns mit gleicher Anschaulichkeit in das häusliche Leben seiner Zeit einführt, wie uns die homerischen Dichter das der griechischen Vorzeit vergegenwärtigen. Das Interesse der Schriftsteller aus der Blütezeit Griechenlands gipfelt im öffentlichen Leben; Familie und Haus treten in den Hintergrund. Auch die bildende Kunst fördert unsere Kenntnis des griechischen Bürgerhauses nur wenig. Wo sie, wie in Grabreliefs und Vasenbildern, frühzeitig Szenen aus dem häuslichen Leben zum Vorwurf nahm, verschmähte sie es doch, den architektonischen Hintergrund soweit klar zu legen, dafs wir ein anschauliches Bild von ihm gewinnen könnten: ihr liegt nur an der Schilderung des Menschen und seines Treibens. Eine Thüre oder eine Säule genügt ihr meist, die menschliche Wohnung anzudeuten (**81**, 1, 9). Endlich lassen uns ebenso wie die schriftlichen Quellen und die Darstellungen der bildenden Kunst auch die erhaltenen baulichen Reste des griechischen Altertums für die Kenntnis des Wohnhauses im Stiche. Der Hellene benutzte in der besten Zeit das kostbare und dauerhafte Baumaterial des Marmors ausschliefslich für Tempel; dagegen für das bürgerliche Wohnhaus und andere profane Bauten wurden die wenig haltbaren Luftziegel verwendet. So ist von der ungeheuren Masse griechischer Wohnstätten fast jede Spur ver-

schwunden, und von den einst blühenden Städten findet der moderne Reisende als Reste der ehemaligen Pracht an geschlossenen Gebäuden fast nur Tempelbauten vor, ein unvergängliches Zeugnis für die Frömmigkeit des Volkes, welches das Beste, was es besafs und vermochte, den Göttern vorzubehalten pflegte.

Sicher war das griechische Bürgerhaus der klassischen Zeit nur von geringer Ausdehnung, denn der Bauplatz war in den Städten des Altertums durch dieselben Verhältnisse beschränkt wie in denen des Mittelalters. Nicht nur die von den Barbaren drohende Gefahr, sondern auch unaufhörliche Fehden, welche die griechischen Gemeinden untereinander ausfochten, mufsten dazu führen, die Städte durch starke Mauern zu befestigen. Damit aber wurde um den bewohnbaren Raum ein Ring gezogen, der auch bei zunehmender Bevölkerung nicht leicht erweitert werden konnte und eine sparsame Ausnutzung des Platzes um so mehr zur Pflicht machte, als man eine Erhöhung der Gebäude über das erste Obergeschofs hinaus verschmähte. Privatgärten mufsten entweder völlig aus der Stadt weichen oder doch auf eine geringe Ausdehnung beschränkt werden. Von öffentlichen Gärten oder Anlagen hören wir wenigstens in der älteren Zeit gar nichts. Auch war kein Raum für freistehende Bürgerhäuser vorhanden. Die dicht aneinander gedrängten Gebäude konnten nur durch Scheidemauern getrennt werden. Um mehr Wohnräume zu gewinnen, erweiterte man zuweilen das obere Geschofs durch Vorbau nach der Strafse zu, ein Verfahren, welches bereits im 6. Jahrh. in Athen so sehr überhand nahm, dafs Hippias, der Sohn des Pisistratus, es für angezeigt hielt, diese Überbauten ebenso wie die nach aufsen sich öffnenden Hausthüren, die offenbar den Verkehr auf den Strafsen nicht wenig belästigten, mit einer Steuer zu belegen.

Wenn man annehmen darf, dafs das griechische Bürgerhaus der Blütezeit sich in seinem Grundplane aus dem homerischen Wohnhause entwickelt hat, so ist die Umgestaltung wesentlich auf Kosten des Männersaals, des Megaron, geschehen. Der Bürger der republikanischen Zeit verbrachte den gröfsten Teil des Tages aufserhalb seines Hauses, in den Ringschulen der Jugend, auf dem Markte, in den Gerichtshöfen und in der Volksversammlung. Er mag kaum zu einer anderen Stunde in seinem Hause anzutreffen gewesen sein als in der Essens- und Schlafenszeit. So konnte er denn einen gröfseren Raum, der hauptsächlich für ihn und seine Gäste bestimmt war, entbehren. Das homerische Megaron schrumpfte infolgedessen zu einer schlichten offenen Halle von mäfsiger Ausdehnung, der Prostas, zusammen, vgl. **53**, 10. Den Mittelpunkt des häuslichen Lebens bildete fortan der grofse Hof (Peristyl **53**, 10), der den umliegenden Schlaf- und Wirtschaftsräumen Licht und Luft zuführte; nur für das Obergeschofs lassen sich aufserdem andere in der Aufsenwand befindliche Lichtöffnungen nachweisen (**5**, 6, 8). Als dann der gesteigerte Luxus zur Zeit der makedonischen Herrschaft Hand in Hand mit dem Zurückgehen des Interesses am öffentlichen Leben zu einer Erweiterung des Wohnhauses führte, wurde eine solche im Sinne einer Verdoppelung des Hofsystems durchgeführt. Während die Frauenwohnung in früherer Zeit nur aus einer Reihe von Gemächern, die von den Hofräumen getrennt werden konnten, bestand, wurde jetzt neben dem Männerhaus, der Andronitis, ein Frauenhaus, eine Gynaekonitis, mit einem eigenen Hofe geschaffen, vgl. **53**, 10.

Wir wenden uns zum römischen Wohnhaus. Als die Italiker über die Alpen gezogen waren und in der Poebene sich niederliefsen, bauten sie ihre Wohnungen

in Form kreisrunder Hütten, die mit einem spitzen Strohdache abschlossen. Das Urbild dieser Bauform war das Zelt. Von dieser Form ging man zunächst zur ovalen Hütte über, sobald es sich als nötig herausstellte, den Bau durch Nebenräume zu erweitern. Die Form der ursprünglichen Hütten kann man aus den Rundhütten ersehen, die auf griechischem Boden auch später noch als Wohnung von Hirten und im Gartenbaustil der Alexandriner (**53**, 9) eine Rolle spielten. Ein Fortschritt über die ovale Hüttenform hinaus wurde durch das viereckige Haus erreicht, welches man, wie uns alte italische Hausurnen lehren, bald mit dem nach zwei Seiten hin abfallenden Giebeldach (**53**, 4, vgl. **95**, 7), bald mit dem Walmdach, das nach vier Seiten sich senkte (**53**, 5, vgl. **64**, 2), deckte. Eine grofse Thür und eine Maueröffnung über derselben führten dem Hause Licht und Luft zu. Als die Bevölkerung sich in Städten zusammendrängte, nahm man zunächst wohl den für den Bauer unentbehrlich gewesenen Hof mit in die neue Wohnstätte hinüber. Der Zuwachs der Bevölkerung mufste aber zu einer allmählichen Einschränkung des Bauplatzes führen. Um dieser Notwendigkeit gerecht zu werden, verfuhren nun die Italiker anders als die Griechen. Bei letzteren ging das Megaron im Hofsysteme auf, die Italiker dagegen liefsen gewissermafsen den Hof im Hause aufgehen, indem sie in der Mitte des Daches eine gröfsere Öffnung schufen, welche dem Hause Licht und Luft zuführte und es gleichsam in einen halbbedeckten Hof verwandelte. Diese Konstruktion liefs sich beim Giebeldach nicht so leicht wie beim Walmdach anwenden, ein Umstand, der vielleicht mit zur Verdrängung des ersteren aus dem System städtischer Wohnhäuser führte. Das Giebeldach blieb fortan dem Tempelhause vorbehalten. Das Walmdach hatte freilich, wenn man seine ursprüngliche Form

beibehielt (vgl. **98**, 5), nachdem die Lichtöffnung geschaffen war, den Nachteil, dafs infolge der Höhe der Öffnung bei schräg einfallendem Regen die Wände des Hauses dem Wasser ausgesetzt waren, und anderseits, da die Alten keine fortlaufende Dachrinne kannten, die durch die städtische Raumbeschränkung gebotene Verbindung der Nachbarhäuser mit Hilfe gemeinsamer Scheidewände schwierig war. Deshalb entschlofs man sich, das Dach anstatt es von der Höhe der Umfassungsmauer aufsteigen zu lassen, vielmehr nach dem Innern des Hauses zu zuneigen (**52**, 15, 16; **54**, 6). Das Regenwasser flofs also nunmehr vom ganzen Dache nach der Mitte des Hauses herab und wurde hier von dem unter der Dachöffnung, dem sogenannten Compluvium, befindlichen Sammelbecken, dem Impluvium (**52**, 16 h; **53**, 14, 15; **54**, 6), aufgenommen. Diese Einrichtung der Dachbildung blieb fortan für den Hauptsaal des römischen Hauses, das Atrium, die Regel. Dieser Saal bildete den Mittelpunkt für das gesamte häusliche Leben der Römer; er war der Wohnraum für die Familie; auch für die Hausfrau mit ihrem Gesinde, da das streng geschlossene Familienleben der Römer zu keiner Zeit eine gesonderte Frauenwohnung aufkommen liefs. Hier stand auch der heilige Herd und in dem hinteren Ausbaue, dem sogenannten Tablinum, war das Ehebett aufgeschlagen, vgl. **53**, 14. Hier war es auch, wo die vornehmen Bürger, deren Vorfahren hohe Ämter bekleidet hatten, die wächsernen Ahnenbilder, den Stolz der Familie, aufstellten. Es geschah dies in den beiden offenen Seitenhallen, den sogenannten Alae (**53**, 14—16). An das Atrium schlossen sich auf zwei oder auch auf allen vier Seiten kleinere Zimmer an, die ihr Licht nur durch die Thüren vom Hauptraum her erhielten und teils als Schlafkammern dienten, teils als Aufbewahrungsräume für Kleidung oder Geräte die Stelle

unserer Schränke vertraten. Nach der Strafse zu war das Gebäude entweder durch eine kahle Mauer abgeschlossen oder es reihten sich Läden an, die mit den Wohnräumen des Hausbesitzers in keinerlei Verbindung standen, wohl aber häufig selbst entweder im Erdgeschofs oder im oberen Stockwerke für den Ladenmieter und seine Familie bestimmte Nebenräume hatten (**53**, 6, 16; **76**, 6, 9).

Der sich steigernde Luxus veranlafste in späterer Zeit in den Häusern der besser gestellten Bürger eine bedeutende Erweiterung der ursprünglichen Bauanlage, indem an der Rückseite des Atriums ein mehr oder weniger geräumiger, von einem Säulengang umgebener Hof, ein Peristyl, angebaut wurde (**53**, 6, 16; **54**, 5, 6). Möglich, dafs dieser Raum sich aus einem schon in früherer Zeit an dieser Stelle gelegenen Garten (hortus **53**, 15) entwickelt hat. Jedenfalls finden wir ihn in späterer Zeit mit einem Wasserbassin versehen und als Lustgarten hergerichtet (**54**, 5, 6). In diesen Säulenhof und die ihn umgebenden Zimmer (**53**, 6, 16) zog sich nunmehr das eigentliche Familienleben des Römers zurück. Das Ehebett mufste aus dem Atrium weichen, und selbst der heilige Herd wurde entfernt, um in einem gesonderten Küchenraume (**53**, 16, Raum 19) untergebracht zu werden. An seine Stelle pflegte man vielfach wie zur Erinnerung einen Marmortisch neben das Impluvium des Atriums zu setzen (**55**, 9). Das Impluvium selbst verlor infolge der Versorgung der Stadt mit Wasserleitungen seine Bedeutung als Schöpfbrunnen und wurde in einen die Luft kühlenden Zierbrunnen (ebenda) verwandelt. Auch für die Mahlzeiten der Familie wurde der ursprüngliche Hauptraum des Hauses nicht mehr verwendet, sondern für diesen Zweck an dem Säulenhof ein eigener Speisesaal, ein Triclinium, errichtet (**54**, 4; **55**, 14; vgl. **77**, 3, 4). Das Atrium selbst aber wurde nunmehr aus einer Wohn-

stube zum Salon. Hier empfing der Hausherr seine Gäste: hier wurde vor allem von den hochgestellten Bürgern die übliche Morgenvisite der Klienten und der befreundeten Bürger geringeren Standes in den ersten Tagesstunden entgegengenommen. Der Ehrfurcht gebietende Anblick der Ahnenbilder mufste die Harrenden zur Geduld mahnen, wenn etwa der Patron zu lange auf sich warten liefs.

Der Verkehr auf den Strafsen der antiken Stadt war infolge ihrer geringen Breite ein ziemlich unbequemer, wenngleich das Hin- und Herströmen der Fufsgänger dadurch einigermafsen erleichtert wurde, dafs der Wagenverkehr innerhalb der Stadtmauern sich fast ausschliefslich auf Lastwagen beschränkte und auch diesen zuweilen infolge gesetzlicher Bestimmungen nur während der Nachtzeit die Strafsen offenstanden. Von einem Pflaster hören wir aus griechischen Städten nichts Die Römer scheinen die ersten gewesen zu sein, die ihre Wege mit Steinplatten belegten. Aber auch sie brachten die Pflasterung früher auf den Heerstrafsen in Anwendung, ehe sie daran gingen, dieselbe auf den städtischen Verkehrswegen durchzuführen. Die Hauptstadt Rom erhielt im Verlaufe der zwei letzten Jahrhunderte v. Chr. gepflasterte Strafsen. In Pompeji begann man mit dieser Arbeit ebenfalls noch in republikanischer Zeit. Man benutzte zur Belegung des Bodens aufserordentlich harte, vieleckige Steine, die man sehr sorgfältig aneinander fügte (**51**, 5; **54**, 1; **55**, 8, 12). Der Fahrweg war von Bordsteinen eingefafst, welche den mehr oder weniger über sein Niveau sich erhebenden schmalen Bürgersteigen zur Stütze dienten (**54**, 1). In gewissen Zwischenräumen war der Fahrweg durch eine Lage hoher Trittsteine unterbrochen, welche den Wagenverkehr in hohem Grade erschweren, ja, zuweilen sogar unmöglich machen mufsten, dafür aber dem Fufsgänger

die Bequemlichkeit boten, dafs er, ohne die Füfse sich auf den Fahrdämmen zu beschmutzen, auf den Bürgersteig der gegenüberliegenden Strafsenseite gelangen konnte (**54**, 5; **55**, 12).

Wasserleitungen haben schon die Griechen angelegt. Der dürre Boden, auf dem viele ihrer Städte erwuchsen, mufste frühzeitig zu Veranstaltungen führen, durch welche der Bürgerschaft in genügender Menge gutes Trinkwasser verschafft wurde, da die zahlreichen in den Felsen gearbeiteten Zisternen doch wesentlich nur für Reinigungszwecke brauchbares Wasser lieferten. In der Anlage der Leitungen schlossen sich die Griechen den Orientalen an: sie führten wie diese das Wasser in Kanälen oder Röhren unterirdisch hin, indem sie sich in der Richtung der Leitung den Linien des Terrains anbequemten. Luftschächte, die bis über die Erdoberfläche hinaufragten, führten die üblen Gase aus den Kanälen ab (vgl. **56**, 12, 13). Andere Schächte legte man an Stellen an, wo sich die Leitung tiefer senkte, damit das Wasser in die Schächte aufsteigen und so neue Fallkraft gewinnen könnte. So erhielt Athen seinen Wasserbedarf durch Felskanäle teils vom nahen Lykabettos, teils von den entfernteren Gebirgszügen des Hymettos, des Pentelikon und des Parnes; so Syrakus seinen Bedarf von dem Anapos und der Quelle Crimiti, einer Leitung, die noch gegenwärtig benutzt wird. Die Römer verschmähten zwar dieses System der Anlagen nicht vollständig, gaben aber einem anderen den Vorzug, welches die Leitungen oberirdisch auf hohen Bögen in möglichst gerader Richtung ihrem Bestimmungsorte zuführte (**57**, 1—3, 6; **58**, 6). In der Nähe grofser Städte, für welche eine einzige Leitung nicht ausreichte, war es zuweilen möglich, mehrere Leitungen zusammentreffen zu lassen, so dafs sie übereinander auf einer einzigen Bogen-

anlage fortliefen (**57**, 1, 2). Auch benutzte man zuweilen die Stadtmauer als Träger der Leitung (**57**, 1) oder verband die Aquädukte mit Brückenanlagen, die für den Verkehr bestimmt waren (**57**, 6). In der Stadt sammelte man das Wasser zunächst in grofse Reservoirs, damit es sich klärte und von hier aus in die kleineren Leitungsröhren verteilt würde. Diese Sammelbehälter erfüllten zugleich die Aufgabe, die Luft zu kühlen und wurden deshalb zu prächtigen Wasserschlössern (vgl. **58**, 1) ausgebaut, die in der heifsen Jahreszeit einen beliebten Aufenthalt für müfsige Bürger bildeten. Grofsartig war die Wassermenge, welche durch solche Werke den Städten des römischen Kaiserreichs zugeführt wurde. Rom allein besafs 19 Wasserleitungen; dem Teil derselben, der noch in Thätigkeit ist, verdankt die Hauptstadt Italiens auch heute noch ihren Wasserreichtum. Augustus allein hatte in dieser Stadt 130 Wasserschlösser, dazu viele öffentliche Fontänen und mehrere hundert Bassins anlegen lassen. Grofse Wassermengen erforderte die Unterhaltung der zahlreichen und ausgedehnten öffentlichen Bäder (Taf. 58—60). Rechnen wir dazu den Bedarf der Privathäuser mit ihren in Gärten, im Atrium, Peristyl und in anderen Räumen des Hauses springenden Fontänen (**54**, 4—6; **55**, 13, 14), so erhalten wir annähernd eine Vorstellung von der Verschwendung, welche in römischen Städten mit Wasser getrieben wurde, aber auch von der Annehmlichkeit, die der reiche Vorrat den Bewohnern insbesondere in der heifsen Jahreszeit gewährte.

Für den ältesten Festungsbau bieten uns die Zwingburgen von Tiryns und Mykenä wohl erhaltene Beispiele. Bereits in diesen vorhomerischen Bauten finden wir die wichtigsten Grundsätze der griechisch-römischen Befestigungskunst angewendet. Eine möglichst geringe Anzahl von Thoren unterbricht den Mauerzug: in beiden

Burgen sind es nur ein Haupt- und ein Nebenthor. Der Burgweg nähert sich, wo es die Bodenverhältnisse erlauben, dem Thor von rechts her, damit die bis dahin vordringenden Angreifer den Verteidigern die rechte, vom Schilde nicht gedeckte Seite darbieten (Plan von Tiryns I). Aufserdem wird der Eingang wie in späterer Zeit (**37**, 1; **49**, 2, vgl. **49**, 3) entweder nur auf der rechten oder auf beiden Seiten durch Mauervorsprünge und Türme gedeckt. Auch der übrige Mauerzug erhält durch eine Reihe von Türmen (Plan von Tiryns W A) eine weitere Verstärkung. Die Ringmauer selbst ist aus kolossalen, meist roh behauenen, vieleckigen Steinblöcken erbaut, die zum Teil in einzelnen Fällen das Gewicht von etwa 125 Doppelzentnern erreichten. Im Vergleich mit diesen gewaltigen Festungswerken, die eine hohe Technik und einen bedeutenden Reichtum der Burgherren voraussetzen, erscheinen die Schutzmauern in der homerischen Zeit und in den darauffolgenden Jahrhunderten ärmlich und ungenügend. Man scheint sich in dieser Zeit in Griechenland entweder mit blofsen Erdwällen oder mit aus Luftziegeln erbauten Mauern beholfen zu haben. Erst einige Jahrzehnte vor den Perserkriegen hören wir wieder von der Erbauung steinerner Mauern.

---

48. Tafel. (Fig. 6—10.)

6. 7. 9. 10. Den griechischen Architekten kann der Bogenbau zwar nicht völlig unbekannt geblieben sein, denn die Asiaten und Ägypter wandten ihn bereits im dritten Jahrtausend v. Chr. an, und es ist nicht denkbar, dafs die Griechen bei den vielfachen Beziehungen, in denen sie zu den Orientalen standen, diese Bauweise

unbeachtet gelassen haben. Indes vermeiden sie doch in der Regel seine Anwendung, vielleicht weil er in das System ihrer herkömmlichen Bauweise sich nicht fügte. Ausnahmen finden wir bei den Akarnanen, die diese Technik vermutlich von den Italikern gelernt haben, **49**, 5, vgl. Fig. 10. In der Regel wandte man andere Mittel an, um weite Maueröffnungen zu überdecken. Die einfachste Art bestand in dem Schliefsen durch eine Steinplatte. Fig. 6 zeigt dieses System insofern vervollkommnet, als man hier, um nicht eine zu grofse Steinplatte verwenden zu müssen, die Öffnung durch einige überkragende Steine verengte und dann erst die Deckplatte auflegte. Fig. 7 zeigt dasselbe System soweit fortgeführt, bis sich die überkragenden Steine berührten, so dafs man keiner eigentlichen Deckplatte bedurfte. Es sind bei diesem Thore sodann die vorstehenden Ecken der überkragenden Steine abgeschrägt, vgl. **49**, 2. Ebenfalls durch Überkragung, aber ohne Abschrägung ist die Bedachung einer Grabkammer hergestellt **95**, 1; vgl. die höchst originelle Dachbildung **53**, 1, 2. Das Thor zu Oiniadae Fig. 10 ist durch zwei überkragende Steine und eine Deckplatte gebildet. Doch sind hier die ersteren halbkreisförmig ausgehöhlt, so dafs ein sogenannter falscher Bogen entsteht. Fig. 9 endlich ist die Deckung durch zwei schräg gegeneinander gelagerte Steine bewerkstelligt, vgl. **11**, 1.

8. Die Steine der Mauer laufen in fast parallelen Reihen übereinander. Die Stofsflächen sind noch ganz unregelmäfsig gearbeitet. Mörtel ist nicht angewendet. Der kolossale 4,50 m lange und 2,40 m breite Deckstein des Thores ist durch ein Dreieck entlastet, welches über ihm von den Steinen der Mauer freigelassen (vgl. Fig. 7) und nur durch eine nicht sehr starke Bildplatte ausgefüllt ist; sie trägt das älteste monumentale Relief,

das wir auf griechischem Boden kennen. Die jetzt abgebrochenen Löwenköpfe waren in die Platte eingesetzt und nach vorn gerichtet, so dafs sie aus der Mauer heraustraten. Für die architektonische Form des Säulenschaftes findet sich aufserhalb Mykenä auf griechischem Boden keine Analogie: er ist nach unten verjüngt, während die griechischen Säulen nach oben zu im Durchmesser abnehmen. Auch das Motiv des Kapitäls ist ungriechisch. Die vier ein Ornament bildenden, horizontal nebeneinander befindlichen Kreise waren ursprünglich als Balkenköpfe gedacht. Sie sind also eine Reminiszenz an die ehemalige Holzarchitektur. Für diesen Schmuck finden sich zahlreiche Analogieen in lykischen Bauten, **49**, 3; **96**, 3, 4. Auch führt in der That die Sage die Erbauung unseres Thores auf lykische Baumeister, die sogenannten Kyklopen, zurück, die jedoch nicht mit den homerischen Kyklopen zu verwechseln sind.

---

49. Tafel.

1. 2. Die den Thorzwinger einschliefsenden Mauern sind zum Teil noch in voller Höhe erhalten. Die Türme und das Thor sind nach Vorbildern, die derselben Befestigungsanlage angehören, rekonstruiert.

3. 4. Lykische Stadt. Das Relief befindet sich im Britischen Museum. Fig. 3 zeigt unten und rechts oben zwei Seiten der Stadtmauer mit ihren Türmen. Unten links ein Hauptthor; auf der rechten Seite desselben ein weit vorgeschobener Turm, um die Angreifer an der unbeschildeten Seite zu fassen, wie die Nikebastion **13**, 3. Weiter rechts ein kleineres Thor und daneben drei Aus-

fallspforten in der spitzen lykischen Form **37**, 1. Hinter dem Hauptthor ein riesiger Kuppelbau: diese Bauform findet sich auch sonst in Lykien. Unmittelbar darüber ein Grabmal in der Form **96**, 7. Die Lyker begruben ihre Toten im Gegensatz zu den Griechen und Römern auch innerhalb der Stadtmauern. Weiter oben auf dem linken Abhange der Burg zwei andere von einer besonderen Mauer eingefafste Grabmäler, von denen das erste ebenfalls die Form von **96**, 7 hat. Auf der Höhe der Burg zwei gleichartige Gebäude, in denen man ebenfalls Grabmäler sehen könnte (vgl. Fig. 4; Taf. **96**, 3), die aber wohl vielmehr wegen der sie verbindenden Treppe und des Thores für Teile eines Palastes zu halten sind. Schwerlich sind die viereckigen Öffnungen in der Front etwas anderes als die Füllungen zwischen den sich kreuzenden Balken, also keine Fenster, vgl. **96**, 4. Im rechten Gebäude oben das Balkenmotiv wie **48**, 8; **96**, 3, 4. In den unteren Türmen sind einige Luken angegeben. — Fig. 4 links wieder ein Kuppelbau, weiter rechts ein Thor mit Treppe. Oben unklare Befestigungszüge. Ganz rechts ein Grabmal in der Form von **96**, 3.

5. Gewölbter Bau in einer aus vielkantigen, aber sorgfältig aneinandergepafsten Steinen erbauten Mauer, vgl. **48**, 10; **52**, 2.

---

50. Tafel.

1. 2. Das Thor trennte Altathen von dem auf Hadrians Anregung entstandenen neuen Stadtteil. Ein römischer Bogenbau auf griechischem Boden.

3. Von innen gesehen. Die beiden riesigen Türme sind etwa im 8. oder 9. Jahrhundert n. Chr. er-

baut. Das hintere Thor ist das von Hadrian errichtete Stadtthor. Durch dasselbe hindurch sieht man die Aufsenmauer.

5—7. Wachturm zu Andros. Die vier übereinander sich befindenden fenster- und thürartigen Öffnungen in der Mitte der Vorderansicht Fig. 5 erscheinen rechts auf dem Durchschnitte Fig. 6. Die innere Einrichtung des Turmes ist darauf berechnet, dafs ein in ein unteres Stockwerk eingedrungener Feind durch die Verteidiger von den oberen Stockwerken aus beschossen werden kann. Durch den zur ebenen Erde in den Turm führenden Eingang gelangte man in einen verliesartigen gewölbten Raum, von dem aus nur eine kreisförmige Öffnung in der Decke die Verbindung mit den darüberliegenden Stockwerken vermittelte. Man mufste offenbar zu den letzteren durch eine Leiter aufsteigen. Der schmale Schacht, welcher auf die Mitte der kurzen Eingangsflur mündet, war wohl eine Vorrichtung, um die Eindringenden durch Übergiefsen mit heifsem Wasser und dergl. zurückzutreiben, oder er sollte eine Fallthüre aufnehmen, welche den Eingedrungenen den Rückweg abschnitt. Von der Plattform, die den Kuppelraum deckt, gelangte man auf Treppen, die sich an der Peripherie der Mauer hinzogen, in die oberen Räume. Die einzelnen Stockwerke sind von Plattformen getrennt, welche zum Zwecke der Verteidigung ebenfalls durchbrochen sind. Unmittelbar hinter der thürartigen Öffnung, welche in gleicher Höhe mit der Plattform des Kuppelraums angebracht ist, senkt sich der oben erwähnte Schacht hinab, so dafs der durch diese Maueröffnung Eindringende nicht festen Fufs fassen konnte. Fig. 7 zeigt vorn diese Maueröffnung nebst dem Schachte, rechts die beiden untersten Treppen, die auch im Durchschnitte Fig. 6 sichtbar sind, in der Mitte die kreisförmige Öffnung des Kuppelraumes. An der

obersten der mittleren Maueröffnungen ragt — auch Fig. 5 erkennbar — eine Schutzblende vor.

8. 9. Thorzwinger von Messene. a das äufsere, b das innere Thor.

---

51. Tafel.

1. Etruskisches Stadtthor. Der Schlufsstein des Bogens und die beiden untersten Steine sind durch herausragende Köpfe verziert.

2. Stadtthor mit blinder Mauer.

3. Befestigtes Stadtthor mit zwei vorstehenden Türmen.

5—11. Die Entstehungszeit der pompejanischen Stadtmauer läfst sich nicht feststellen. Jedenfalls liefs man die Mauer in der Friedenszeit, die auf den Hannibalischen Krieg folgte, verfallen und besserte sie vermutlich erst in der Sullanischen Zeit wieder aus, indem man sie gleichzeitig mit Türmen versah. Die Mauer besteht aus zwei mit ihren äufseren Flächen etwa 6 m voneinander abstehenden, $8^1/_2$ m hohen Umfassungswänden 11 a, c, deren Zwischenräume durch Erde ausgefüllt sind. Die Brustwehren sind, wie Fig. 6, 7 zeigen, so angelegt, dafs sie durch die nach innen zu vorspringenden kurzen Mauern die Verteidiger auch vor seitlich heranfliegenden Geschossen schützten. Die Türme bestanden, wie Fig. 8 zeigt, aus zwei gedeckten Stockwerken und dem oben offenen, durch Zinnen geschützten Raume. — Fig. 5 zeigt ein pompejanisches Stadtthor. Es hat seine Gestalt durch einen nach der Entfestigung der Stadt ausgeführten Umbau erhalten. Rechts Gräber. — Fig. 8. *b b′ b* Schräg aufsteigender Gang. *c* Ausfallspforte. *d* Thüre, die auf

den Wall führt, vgl. Fig. 10. — Fig. 9. *a* äufsere, *c* innere Steinwände. *e* Brustwehr. *f* Regentraufen. *g* Zinnen der inneren Mauer. — Fig. 11a äufsere Steinwand. *b* Aufschüttung. *c* innere Steinwand. *d* und *d'* Strebepfeiler zur Stützung der Mauer. In der Mitte der Turm.

52. Tafel.

1. 2. Sogenannte kyklopische Mauern aus nicht mit Mörtel verbundenen Steinen von den verschiedensten Formen und Gröfsen. Fig. 1 sind die Steine völlig unbearbeitet, wie sie gerade aus dem Steinbruch kamen, aneinander gepafst, und die Lücken durch kleine Steine ausgefüllt. Fig. 2 sind die Kanten sorgfältig gearbeitet, so dafs die benachbarten Steine genau aufeinander passen. Die unterste Schicht wurde mit ihren breitesten Flächen auf den Boden gelegt, und sodann die Blöcke herausgesucht, welche in die entstandenen Ecken am besten pafsten, um nach Bearbeitung der Kanten genau eingefügt zu werden. Polygonalmauern in der Form 1 und 2 bestehen in der Regel aus einem Material, welches seiner Natur nach nicht in regelmäfsigen Blöcken vom Felsen abgebrochen werden kann. Für manche Zwecke wurde diese Bauart bis in die späteste Zeit angewandt. Der Quaderbau ist vermutlich eben so alt wie der Polygonalbau. Wir finden ihn z. B. bei dem zu den ältesten Bauten Griechenlands gehörigen sogenannten Schatzhaus des Atreus **94**, 9.

3. Die Aufsenseiten der Quader sind gewölbt (Polsterquader) und die Fugen abgeschnitten. Ein überkünsteltes Dekorationsprinzip.

4. Die älteste Art des Mauerbaues in Rom. Die letzten Spuren seiner Verwendung reichen bis in den Anfang der Kaiserzeit. Ziegel- und Gufswerkbau traten an seine Stelle.

5. 7. 8. 9. Der treffliche Puzzuolanmörtel, der den Römern zur Verfügung stand, veranlafste sie, Gufswerkmauern in ungeheuren Massen zu verwenden. In den meisten römischen Ziegelbauten besteht der Kern der Mauer aus Gufswerk, und nur die Aufsenflächen sind durch Backsteine bekleidet. Fig. 5 zeigt ein Gewölbe aus Gufswerk. Die aus Ziegeln hergestellten und ebenfalls mit Gufswerk gefüllten Zellen vertreten die keilförmig geschnittenen Gewölbsteine. Fig. 7 Gufswerk, welches durch dreieckige, mit den Spitzen nach innen zu gerichtete Backsteine verkleidet ist. Fig 8 ist die Bekleidung durch oberflächlich bearbeitete Bruchsteine hergestellt, deren Lücken durch Mörtel geschlossen sind (*opus incertum*). Bei dieser Bauart wie bei der Fig. 9 dargestellten mufsten die Ecken und Kanten der Mauer durch horizontale Lagen von Ziegeln gebildet werden. Fig. 9 zeigt das sogenannte Netzwerk (*opus reticulatum*, vgl. **66**, 2) in Verbindung mit horizontalen Ziegellagen. Die Steine des Netzes selbst waren in der Regel Bruchsteine, die vorn regelmäfsig würfelförmig behauen wurden, während sie nach dem Innern der Mauer zu unregelmäfsig spitz verliefen. Ihre eigentümliche schachbrettartige Schichtung soll der Mauer ein gefälliges Aussehen geben.

10—13. Die Dachdeckung wurde im Altertume durch übereinander gelegte grofse, mit aufgebogenen seitlichen Rändern versehene Flachziegel bewirkt, deren Stofsfugen durch darübergelegte hohle Deckziegel regendicht verschlossen wurden. Bei den kostbareren Bauten wurden beide Arten Ziegel aus Marmor hergestellt. Der

First wurde ebenfalls durch Hohlziegel überdeckt und ebenso wie die untersten Deckziegel der Dachsenkung durch aufrechtstehende, kunstvoll gearbeitete Ziegel verziert. Man unterscheidet demnach Firstziegel Fig. 10 und Stirnziegel Fig. 12.

14. Das ganze Balkenwerk des Daches bestand aus Bronze.

15. 16. Das sogenannte tuskische Atrium, welches die einfachste Art des Atriumbaues darstellt. Das Dach wird von zwei mit ihren Enden in die Wand *a* eingelassenen Hauptbalken *b* und den sie verbindenden Querbalken *c* getragen. Damit die untere Abschlufslinie des Daches die gleiche Höhe erhält, sind auf die Hauptbalken die Zwischenträger *d* gelegt. Von den Ecken der Mauer müssen starke Streber *e* herablaufen, welche die kürzeren Sparren tragen; die längeren *f* ruhen unmittelbar auf den Zwischenträgern *d* und den Querbalken *c*. Die Dachöffnung *g* führt den Namen Compluvium, das darunter befindliche Becken *h* auf Fig. 16 ist das Impluvium. Die flachen Ziegel 1 und die gewölbten Deckziegel 2 sind nach dem System, welches Fig. 10—12 zeigt, angeordnet. Über den Strebern *e* aber lagern noch besonders geformte Flachziegel 3, welche sich zu einer Rinne verbinden, in der das hier zusammenströmende Regenwasser rasch ablaufen kann. Ein solches einfaches Atrium **54**, 6. In anderen Fällen waren, um einen gröfseren Raum zu schaffen, die Tragbalken des Daches von Säulen gestützt.

---

53. Tafel.

1—3. Das Dach ist durch Übereinanderschieben grofser Steinplatten gebildet und zwar in der Weise, dafs

auch die obersten, gröfsten Platten noch mit ihren Enden auf der dicken Mauer des Hauses aufliegen. Fig. 2 läfst diese Bauweise deutlicher erkennen als Fig. 1. Um die Platten fest lagern zu lassen, hat man den auf der Mauer aufliegenden Teil derselben stärker gebildet als den überkragenden Teil. Über der Thür bildet eine einzige grofse Steinplatte das Dach. Das Gebäude als Heiligtum anzusehen, liegt keine Veranlassung vor. Seine Erbauungszeit läfst sich nicht ermitteln.

5. Thönerne etruskische Aschenkiste in Hausform. Das Haus ruht auf hohem Unterbau und ist durch ein weitvorspringendes Dach geschützt. Auf dem kleinen Überbau, der sich über der Mitte des Daches erhebt, bemerkt man eine Vertiefung. Man hat sie als Andeutung einer Lichtöffnung aufgefafst; doch war sie vielleicht lediglich für das Einsetzen einer Terrakottafigur bestimmt.

6. Ein geräumiges Haus mit einem Hauptatrium, zwei Nebenatrien und einem grofsen Peristyl. Das Hauptatrium 2, zu dem der Eingang 1 von der Strafse aus führt, wurde offenbar nicht mehr als Wohnraum benutzt. Die um dasselbe liegenden Zimmer 3 dienten meist wie auch die eine Ala 4 als Vorratsräume. Neben dem Impluvium 2 führt eine Treppe in den Keller hinab. 6 Tablinum. 7 8 Wintertriklinia. Das durch die Hausflur 13 von der Strafse aus zu erreichende Nebenatrium 16 ist von mehreren kleinen Räumen, die zum Teil als Schlafzimmer dienten, und einem grofsen Hof oder Garten 25 umgeben. Den Mittelpunkt für das Familienleben im Hause bildete offenbar das Peristyl 9 mit seiner Umgebung, insbesondere dem südöstlichen Anbau. Hier sind mehrere Schlafzimmer 27, 31, 35; ferner ein Sommertriklinium 36 und ein sehr kühles, zwischen dem Peristyl und dem kleinen Garten 33 gelegenes, gröfseres Zimmer

32. Ganz hinten liegen einige Vorratsräume 38. Die an die südliche Ecke des Nebenatriums 16 angrenzenden Räume 40—43 waren für Schmausereien und andere Vergnügungen des Hausherrn bestimmt. Ein sehr schöner Speisesaal 41 bildet den Mittelpunkt dieser Anlage. Nach Südosten zu schliefsen sich sodann die Räume der Badeanlagen 44—47 an. 44 ist das kalte Bad mit dem grofsen Bassin 44a; 45 ist das Apodyterium; 46 das Tepidarium; 47 das Caldarium. Die Heizung der beiden letzten Zimmer fand von der Küche 53 aus statt. Endlich befindet sich in der südlichen Ecke ein zweites Nebenatrium 49, welches mit den Räumen 50—52 entweder für die Dienerschaft bestimmt war oder als Schänkwirtschaft benutzt wurde. Mehrere im Hause verteilte Treppen führten zum Obergeschofs. Im übrigen vgl. die Ansichten des Gebäudes **54**, 5, 6.

7. In der Mitte ein Haus mit zwei Stockwerken. Daneben ein gröfserer und ein kleinerer höchst eigentümlicher, pylonenartiger Bau. Der Garten ist durch ein Staket eingefriedigt. Ebenso der rechts bei dem Rundbau sichtbare. Links Hütte. Diese Art Landschaftsmalerei wurde von den Alexandrinern eingeführt.

8. Links ein rechteckiges Gebäude mit einer Apsis, in der Mitte ein Kuppelbau, sodann wieder ein rechteckiger Bau und ein davon getrennter (?) Kuppelbau.

10. Die Stallung befand sich nach Vitruv neben dem zum Frauenhaus, der Gynaikonitis, nicht neben dem zum Männerhaus, Andronitis, führenden Eingange. In der That war die Gynaikonitis der Wirtschaftshof. Die hier versuchte Rekonstruktion des griechischen Wohnhauses ist auch im übrigen keineswegs zuverlässig.

11—13. Griechische Wohnhäuser aus dem 2. Jahrh. v. Chr. Fig. 11. Durch die Vorhalle *A*, von der aus zu den beiden Zimmern *B* und *C* Thüren führen, gelangte

man von der Strafse aus nach dem Hauptraume des Hauses, einem etwa $7\,^1/_2$ m im Viereck messenden, von einem Mosaikfufsboden bedeckten und von zwölf weifsen Marmorsäulen eingeschlossenen Hofe. Die letzteren tragen die Säulenhallen *D*. Unter dem Mosaikfufsboden des Hofes befand sich ein grofses Wasserbehältnis. Von den Hallen aus gelangte man in das kleinere Zimmer *E*, sodann durch eine prächtige Marmorthüre zu dem gröfseren Saale *F*, der mit dem Nachbarraume *G* in Verbindung stand. Endlich befindet sich der Eingangsthüre gegenüber ein sehr grofser, die ganze Breite des Hauses einnehmender Saal *H*, welcher aber im Altertume möglicherweise in mehrere Räume geteilt war. Der Fufsboden aller bedeckten Räume des Hauses war aus weifsem Mosaik hergestellt; die Wände waren aus Bruchsteinen erbaut und mit einem feinen Marmorstuck überzogen. Von Wandgemälden hat sich keine Spur gefunden. Ein Obergeschofs war vorhanden. Fig. 12. Die Anlage dieses Hauses scheint der des eben erwähnten ähnlich gewesen zu sein. Auch in diesem Gebäude bedeckte der Mosaikfufsboden des Hofes eine Zisterne.

14. 15. Zwei Versuche, den ursprünglichen Plan des römischen Hauses festzustellen. Sie unterscheiden sich dadurch, dafs der erste keinen Garten im alten Bürgerhause annimmt, ferner nicht die Seitenwände der benachbarten Häuser durch einen Gang, ambitus, geschieden sein läfst und endlich die Trennung von Fufsweg, semita, und Fahrweg auf der Hauptstrafse, der platea, und der Nebenstrafse, dem angiportus, nicht anerkennt. Vestibulum, Eingang. Puteus, Zisternenschacht. Lectus genialis, Ehebett.

16. Das Haus kann seiner Anlage nach als ein römisches Normalhaus betrachtet werden. a Vestibulum, 1 Flurgang, 2 Atrium, 3 Schlafzimmer, 4 Alae, 5 Tabli-

num, 6 Durchgang zum Peristyl, 7 8 Wohn- oder Efszimmer, 9 Peristyl, 10 Ausgang auf die Seitenstrafse, 11 luftige, nach dem Peristyl offene Zimmer, 12 Schlafzimmer, von denen zwei ausnahmsweise durch eine Zwischenthür verbunden sind, 13 Speisezimmer, 14 Vorraum dazu, 15 sehr geräumiges Gemach mit Ausblick einerseits nach dem Peristyl, anderseits nach dem Garten, 16 Zimmer unklarer Bestimmung, 17 Durchgang nach dem Garten, 18 Stall und Abort, 19 Küche, 20 Wagenremise mit Ausfahrt nach der Strafse, 21 Säulengang, an welchen sich der Nutzgarten, von dem der Plan einen Teil zeigt, anschliefst; alle übrigen Teile des Hauses dienten gewerblichen Zwecken oder waren Mietwohnungen. In 22 und 35 wurden Geschäfte betrieben, zu denen der Hausherr in irgend welcher Beziehung stand; denn das zu 22 gehörende Hinterzimmer 23 steht durch Fenster mit dem Peristyl 9 und mit dem einen Schlafzimmer 12 in Verbindung, während 35 durch ein Hinterzimmer 36 vom Atrium aus zugänglich ist. Die übrigen Räume waren vermietet. In den Räumen 24 und 26, zu denen die Schlafzellen 25 und 27 gehören, befanden sich Kochherde. In der gröfseren Anlage 28—34 wurde eine Bäckerei betrieben (vgl. **67**, 2), 28 Backzimmer mit Backtisch (vgl. **67**, 12), 29 Mühlenhaus mit drei Mühlen (vgl. **67**, 6, 10), 30 Backofen (vgl. **67**, 1), 31 und 33 Verkaufslokale. Es folgen die kleineren Geschäftsräume 37, 38 und 39. Sodann wieder eine gröfsere gewerbliche Anlage 41—43 mit einem Backofen in 42. Von mehreren Geschäftsräumen führen Treppen in das Obergeschofs nach Zimmern, welche zusammen mit den Läden vermietet waren. Endlich sind noch die drei gröfseren Mietwohnungen *A*, *B* und *C* zu erwähnen.

54. Tafel.

1. Die pompejanische „Erkergasse“, Vicolo del balcone pensile. Man hat neuerdings bei vorsichtigen Ausgrabungen mehrfach die Spuren von erkerartigen Überbauten gefunden, namentlich in der hier abgebildeten Strafse. Der eine, den das Bild zeigt, ist vollständig erhalten, nur die Tragbalken sind erneuert. Er gehört zu einer im Obergeschofs befindlichen, von den übrigen Teilen des Hauses geschiedenen Mietwohnung, die von der Hausflur aus durch eine besondere Treppe zugänglich war. Übrigens giebt unsere Darstellung ein getreues Bild von einer pompejanischen Strafse mit ihrem Pflastersystem. Links nach der Strafse zu weit geöffnete Geschäftsräume.

2. Höchst phantastische Architekturmalerei, wie sie in der letzten Zeit der pompejanischen Wanddekoration beliebt war.

3. Römisches Wandgemälde aus der ersten Zeit des Kaisers Augustus. Auch hier sind für die Anordnung der Baulichkeiten malerische Rücksichten von Einfluſs gewesen, aber es findet doch noch eine Anlehnung an wirkliche architektonische Vorbilder statt.

4. Die Restauration dieses kleinen zierlichen Gartens beruht auf gesicherten Grundlagen. Der beschränkte Platz gestattete nur eine bescheidene Anlage. Es sind zu beiden Seiten des Ganges mit Erde gefüllte Kästen aufgestellt, in welche die Gewächse gepflanzt sind. Im Hintergrunde der von einem Laubendach bedeckte Speisesaal mit einem gemauerten Triklinium. Der Saal ist **55**, 14 in gröfserem Mafsstabe wiedergegeben.

5. 6. Die gröfsere rechte Hälfte des Querdurchschnittes Fig. 5 nimmt das Peristyl 9 auf **53**, 6 ein. Im

Untergeschofs führt die im Hintergrunde sichtbare breite Thüre rechts zum Wintertriklinium 8, die schmale daneben zum Raume 5, der breite unverschlossene Eingang zum Tablinum 6, die zwei folgenden breiteren Thüren zum Wintertriklinium 7 und zum Raume 11, der unverschlossene Eingang zu 12 und die breite Thüre zu 21. Jenseit der Peristylmauer sodann der schmale Gang 22 und das kalte Bad 44; endlich das Caldarium 47. Im Fufsboden des letzteren erkennt man den niedrigen, von kurzen Säulen getragenen Heizungsraum, vgl. **59**, 6; **60**, 2. Darunter ein Kellerraum. Den hintersten Abschlufs des Bades bildet eine Nische mit kreisförmiger Lichtöffnung wie **59**, 4, 6. Die Nische springt erkerartig nach der Strafse zu vor, so dafs man auf dem anstofsenden Trottoir nur in gebückter Haltung am Hause vorübergehen konnte. Der Balkon über der Nische ist nicht gesichert. Was das obere Stockwerk betrifft, so ist der Säulengang vollständig gesichert, ebenso das Stück kahler Mauer zwischen Peristylwand und Caldarium (über 22 und 44) bis unmittelbar unter die Dachkante. Dagegen beruhen sowohl auf Fig. 5 als auf Fig. 6 die Fensteröffnungen des oberen Stockwerkes auf blofser Vermutung. — Fig. 6 Längsdurchschnitt. Rechts das Atrium 2 auf **53**, 6 mit Impluvium, sodann das Tablinum 6, das Peristyl 9 mit dem tiefen Wasserbecken 10. Das Wasser fliefst aus einem Schlauch, den ein Satyr hält. Ferner das grofse Zimmer 32 und endlich der Garten 33. In dem letzteren sind an der Wand Wassertiere gemalt. An zwei Seiten des Zimmers läuft ein bedeckter Gang, 34 des Grundrisses, hin, von dessen Höhe das Wasser aus einer Nische über eine Marmortreppe in das Behältnis hinabrinnt. Das grofse Fenster führt nicht auf die Strafse, sondern auf einen angrenzenden Hof, der mit dem Gebäude ein Ganzes bildete. — Bemerkenswert ist, dafs das Dach über der

oberen Säulenhalle des Peristyls zum Schutze gegen die Sonnenstrahlen sehr weit vorsprang, wie aus der Lage der Ablaufsrinne im Fufsboden des Peristyls — hinter der sitzenden Person — mit Sicherheit erschlossen werden kann. Die zum Teil unsymmetrische Lage der Thüren ist Folge eines späteren Umbaues.

55. Tafel.

1. Das Wasser fliefst aus drei Mündungen einer tischähnlich geformten Einfassung. Die Gefäfse zeigen die regelmäfsige Form der Wasserkrüge mit zwei Henkeln zum Heben und einem zum Ausgiefsen, wie Fig. 4, 10.

3. Das Wasserfafs ist in die Erde gegraben wie die Weinfässer **66**, 1.

7. Als Weihgeschenke an der Hinterwand Bildtäfelchen wie **15**, 20, und vor dem Becken auf dem Boden kleine Figuren.

8. Der Cippus, aus dem das Wasser rinnt, ist mit einem Relief geschmückt: ein Adler hält einen Hasen im Schnabel.

9. Aus dem Atrium. Im Impluvium steht eine marmorbekleidete Bank, auf welche das Wasser fliefst. Unter dem Tische, der hinter dem Impluvium steht, eine viereckige Vertiefung am Boden, etwa zum Kühlen von Gefäfsen.

10. 11. Das Kissen zum Tragen des Wasserkruges, *τύλη* oder *σπεῖρα*. Der Krug wie Fig. 1, 4.

13. 16. Die Anlagen zeigen die Vorliebe der Römer für architektonischen Gartenstil. Auch das Verschneiden der Baumkrone zu regelmäfsigen Figuren war bei ihnen in Übung.

14. Der an dem **54**, 4 dargestellten Garten liegende Speisesaal.

15. Ein schattiger Ruheplatz für die Besucher der Gräberstrafse.

---

56. Tafel.

1. Die oberste Darstellung zwischen den Thürhälften zeigt, wie die Thürflügel vermittelst einer bronzenen Angel auf der Unterschwelle ruhten. Darunter die bronzene Angel selbst. Sie besteht aus zwei Teilen, einem Zapfen und einer Pfanne, in der sich der Zapfen dreht. Beide Teile befinden sich in gleich grofsen Cylindern, welche in den Thürflügel einerseits und in die Schwelle anderseits eingelassen und durch die drei am Rande hervorstehenden Stücke festgehalten wurden. Die Cylinder sind gegenwärtig mit ihren Lagerflächen infolge der Oxydation fest miteinander verbunden. Die oberen Thürzapfen greifen, wie die Darstellung zeigt, ausnahmsweise nicht in die Oberschwelle, sondern in Ringe ein, welche an den Pfosten befestigt sind. — Unter der bronzenen Angel sind Ober- und Unterkante der Thürflügel dargestellt, die letztere mit der eingelassenen Angel; sodann die verbundenen Thürflügel, von oben gesehen, und rechts und links davon die Löcher für die Zapfen.

5. Aufschrift: „Nimm dich vor dem Hunde in acht“, cave canem.

6. Eine schmale Licht- und Luftöffnung wie **76**, 2.

7. Die Thüre besteht aus Bronze.

8. Die Vorrichtung ist zusammengesetzt aus dem Schlosse *B*, welches in vertikaler Richtung an dem Thürflügel befestigt wird, und dem Riegel *C*, welcher durch die Öffnung des Schlosses *B* hindurchgeschoben wird

und in eine entsprechende Vertiefung des Thürpfostens eingreift. Festgehalten wird der Riegel durch die fünf beweglichen Stifte des Schlosses, denen eben so viele Löcher auf der Oberseite des Riegels entsprechen. War nämlich der letztere vorgeschoben, so fielen die Stifte in die Öffnung hinein. Nun befand sich aber im Riegel eine Spalte, die mindestens bis unter die erwähnten Löcher sich erstreckte. Sollte das Schlofs geöffnet werden, so fuhr man mit dem Schlüssel, auf dessen Oberfläche sich fünf den Öffnungen ebenfalls entsprechende feste Stifte befanden, in die Spalte hinein und stiefs die beweglichen Stifte von *B* in die Höhe, so dafs nun der Riegel zurückgezogen werden konnte. Diese Art Schlofs war jedenfalls besser vor Nachschlüsseln geschützt als die moderne Einrichtung. Übrigens lehnt sich unsere Abbildung nicht an ein antikes Original an, giebt aber die Einrichtung der im Altertum am meisten gebräuchlichen Schlösser anschaulich wieder.

9. Das Rad schiebt den Riegel vorwärts und rückwärts.

11. Der Teil *b* dreht sich in *a* und schliefst oder öffnet so das Leitungsrohr *c*. Die Stücke sind jetzt zum Teil zusammengerostet und sollen noch antikes Wasser enthalten, dessen Plätschern man beim Schütteln hört.

14. Der älteste Teil des athenischen Hauptabzugkanals, der noch durch überkragende Steine gebildet ist. Andere Teile desselben Kanals sind bereits als Gewölbe durchgeführt. Das Ende des Kanals war durch eine Art Reservoir gebildet, aus dem sich der Inhalt in verschiedene Kanäle teilte, um als Düngung des Bodens zu dienen.

15. 16. Der Abzugskanal ist in der Königszeit angelegt, aber in späteren Jahrhunderten erweitert worden. Er war bestimmt, alles Wasser abzuführen, welches von

den römischen Hügeln herabfloſs, und dient noch jetzt seinem ursprünglichen Zwecke, trotzdem er in einer Höhe von $1\,^1/_2$ m verschlammt ist. Seine ehemalige Höhe betrug 3,60 m.

---

57. Tafel. (Fig. 1—3, 6, 7.)

I. Der Bau war ursprünglich der über die pränestinische Straſse gehende Teil eines von Kaiser Claudius errichteten Aquädukts. Als Aurelian die Stadtmauer erweiterte, schlug er einen Teil der Wasserleitung zur Mauer und benutzte den hier dargestellten Straſsenüberbau als Stadtthor. Der Aquädukt enthält zwei Leitungen übereinander, die der Aqua Claudia, welche 45, und die des Anio novus, welche 62 römische Meilen lang ist. Die Inschriften berichten von dem Bau der Leitungen durch Claudius und von ihrer Erneuerung durch Vespasian und Titus. Die Wasserrinnen laufen in den beiden oberen Attiken.

2. Die Darstellung zeigt, wie in einem Aquädukt drei übereinander liegende Leitungen vereinigt wurden.

3. 6. Drei Bogenbauten übereinander gesetzt, um die gehörige Höhe für die Wasserrinne zu erzielen, die ganz oben Fig. 3 erkennbar ist. Der unterste Bogenbau diente zugleich als Fluſsbrücke mit gesonderten Straſsen für Fuſsgänger und Wagen.

7. Brücke mit Thorbauten.

---

9. Bäder.

Öffentliche Bäder gab es auch in Griechenland, besonders im Anschlufs an die Ringschulen, vgl. **23**, 1. Aber einen gröfseren Umfang gewannen sie erst in Rom gegen Ende der Republik, als der Badeluxus derart stieg, dafs selbst der niedrigste Bürger wenigstens einmal am Tage sich die Erquickung eines warmen Bades gönnen zu müssen glaubte. In derselben Zeit wurden neben den Wasserbädern warme Luftbäder eingeführt, so dafs nunmehr jedes vollständige Bad wenigstens aus drei Räumen bestehen mufste: aus dem kalten Wasserbad (frigidarium), dem warmen Wasserbad (caldarium) und dem warmen Luftbad (tepidarium). In das letztere begab sich der Badende zuerst, um sich zu erwärmen; sodann nahm er im Caldarium ein warmes Wasserbad und schlofs mit einem kalten Bade im Frigidarium. Übrigens befand sich auch im Caldarium regelmäfsig ein Becken mit lauem Wasser zum Behufe der Abspülung, ein Labrum. Später kam zu diesen Räumen als vierter noch das Lakonikum, das heifse Schwitzbad, hinzu, das man nur in Verbindung mit dem kalten Wasserbad zu nehmen pflegte. Auskleideräume, Apodyterien, und die ganze Einrichtung der griechischen Ringschule vervollständigten schliefslich die Thermenanlagen.

57. Tafel. (Fig. 4, 5.)

4. Bad mit Douchevorrichtung. Das Wasser fliefst aus Tierköpfen wie **21**, 9. An einer Stange sind die Kleider aufgehängt.

5. Das Wasser ist durch Fische angedeutet. Eine Frau giefst Öl aus einem Fläschchen, um sich zu salben; eine andere schwimmt mit eigenartigen Bewegungen; eine dritte springt etwas furchtsam in das Wasser; eine vierte entfernt sich in ein Gemach, das durch eine Säule angedeutet ist. Die Frauen tragen Badehauben. An der Wand zwei Schwammbeutel (?). 5. Jahrhundert v. Chr.

---

58. Tafel.

1. 2. Drei grofse Becken stellen die Reservoirs dar, in denen das Wasser der Leitung gesammelt wird, um von da aus weiter verteilt zu werden. Die Anlage ist zugleich ein erfrischender Aufenthalt für das Volk, vgl. die Exedra des Herodes Attikus **12**, 1.

6. Man sieht, auf welche Weise grofse Entfernungen durch die Aquädukte bewältigt werden. In der Höhe des aufrechtstehenden Teiles ist der Leitungskanal erkennbar.

7. Der Hauptsaal, *B* auf **60**, 1, der Caracallathermen, der prachtvollsten, wenn auch nicht umfangreichsten Badeanlagen Roms. Der Saal, der vielleicht das laue Bad, das Tepidarium, bildete, hat eine Länge von 56 und eine Breite von 22 m.

8. Der Hauptsaal der Diokletianthermen, der umfangreichsten Roms. Er wurde auf Veranlassung Pius IV. durch Michel Angelo zu einer Kirche umgeschaffen.

---

59. Tafel.

I. 3. 4. 5. Die kleinen Thermen zu Pompeji. — Fig. 1. a^1, a^2 und a^3 Eingänge, von denen die beiden ersten zunächst in den Hof *A*, der letzte aber unmittelbar in das Auskleidezimmer *B* mit den an drei Seiten angebrachten Bänken *h* führt. Dieser Raum ist wie alle Haupträume des Bades überwölbt. Unklar ist die Bedeutung des Zimmerchens *i*. Von dem Auskleidezimmer aus gelangt man einerseits in das kalte Wasserbad *C* (das Frigidarium Fig. 3), anderseits in das Tepidarium *D* (= Fig. 5). Das trefflich erhaltene Frigidarium wurde nur durch eine schmale Lichtöffnung der Dachwölbung erleuchtet. Die Nischen an den Wänden dienten als Ruhesitze. Der obere Durchmesser des Bassins betrug 4,31 m, die Tiefe 1,30 m. Das Tepidarium wurde durch das an der hinteren Wand sichtbare Kohlenbecken erwärmt. Sein Licht erhielt der Raum durch grofse, in die beiden Schmalseiten eingelassene Fenster. Die zwischen den Atlantenfiguren rings an den Wänden sich öffnenden Nischen waren als Aufbewahrungsorte für die Gewänder derjenigen Badenden bestimmt, die sich hier anstatt im Apodyterium entkleideten. Die bronzenen Sitzbänke hat ein Pompejaner dem Bade geschenkt, vgl. **86**, 6. Von dem Tepidarium führt eine Thür in das anstofsende Caldarium *E* (= Fig. 4, 6). Dieser Raum wurde durch die heifse Luft erwärmt, welche in die Höhlungen des, wie Fig. 6 zeigt, von kleinen Pfeilern getragenen Fufsbodens und in die ebenfalls hohlen Wände einströmte. Auf der einen Seite befindet sich die mit heifsem Wasser gefüllte, viereckige Badewanne, auf der anderen, nischenförmig abschliefsenden das runde Labrum. Der letztere Teil ist Fig. 4 in gröfserem Mafsstabe dargestellt. Ein Lakonikum haben diese Thermen

nie gehabt. An das Caldarium schliefst sich die Feuerstelle mit drei grofsen Wasserkesseln von verschiedenen Temperaturen an. Der Kessel α stand unmittelbar über dem Feuer, welches zugleich die Luft erwärmte, die von hier aus durch einen auf dem Grundrifs markierten Kanal unter den Fufsboden und in die Wände des Caldariums strömte, vgl. **60**, 2. Der zweite Kessel β stand neben dem ersten, war aber einer geringeren Erhitzung ausgesetzt. Der dritte Kessel γ endlich wurde nur durch die unter dem Fufsboden des Caldariums befindliche Luft ein wenig angewärmt. In dem kleinen Privatbade **60**, 2 sind nur zwei Kessel angebracht. Diese aber stehen übereinander, nicht nebeneinander. Für die Unterhaltung im Freien diente die grofse an dem Hofe *A* gelegene Exedra *f* mit den anstofsenden Sitzbänken *g*. — Zum Frauenbade gelangte man durch den Eingang *b*. Man durchschritt zunächst den schmalen Vorhof *m*, der mit Bänken für die hier wartende Dienerschaft versehen war, und gelangte bei dem Frigidarium *I* vorbei durch die Thür *l* in das Apodyterium *H*. Dieser Raum ist **60**, 4 dargestellt. Eine weitere Thür führte in das Tepidarium *G*, an welches das Caldarium *F* mit dem Labrum β anstöfst. Die Heizung des Frauenbades erfolgte von der Feuerstätte des Männerbades aus. Während jedoch in dem Tepidarium des letzteren ein besonderes Kohlenbecken zum Zwecke der Heizung aufgestellt war, hatte das Frauentepidarium einen unterhöhlten Fufsboden und wurde durch die in denselben einströmende, überschüssige heifse Luft des anstofsenden Caldariums erwärmt. — Die auf dem Grundrifs hell schraffierten Räume stehen mit dem Bade in keinem Zusammenhang. Es sind vermietete Geschäftsräume.

2. Die Thermen waren zur Zeit der Verschüttung Pompejis noch im Bau begriffen. Drei Eingänge *a a′ a″*

führten zunächst zu einer grofsen Palästra *d*. Diese sollte an der einen Langseite ein Schwimmbassin *h* erhalten. Der aus demselben abzweigende Kanal sollte das Wasser nach dem in der Südecke gelegenen Abort *e* leiten, um dessen Spülung zu bewirken. *f*, *g* waren vermutlich Räume zum Auskleiden und Salben für diejenigen, welche nur Palästra und Schwimmbad benutzen wollten. Zum eigentlichen Bade gelangte man durch den Vorhof *i*, welcher von mehreren kleineren Räumen unklarer Bestimmung umgeben ist. Das Apodyterium *p* diente zugleich als Frigidarium: ein grofses viereckiges Bassin an der einen Schmalseite enthielt das kalte Wasser. Es folgt das Tepidarium *q* und sodann das Caldarium *s*. In letzterem befanden sich an den Schmalseiten zwei grofse Wannen für heifses Wasser und an der hinteren Langseite eine kleinere, die vermutlich als Labrum diente. Endlich gelangte man vom Tepidarium aus auch in das heifse Schwitzbad, das Lakonikum *r*. Daneben ein Ausgufsbassin *w*.

7. Die Bestimmung der einzelnen Räume läfst sich nicht mehr erkennen. Ihre Anordnung stimmt jedenfalls mit dem Grundrifs römischer Thermen nicht überein. Die Nischen der grofsen Halle dienten vielleicht zur Aufstellung von Wasserbecken, aus denen man sich bespülte.

---

60. Tafel. (Fig. 1—5.)

I. Die Caracallathermen. Das innere Gebäude ist von Caracalla selbst erbaut, die äufseren Bauten dagegen sind von Heliogabal begonnen und von Alexander Severus beendigt. Dem im Nordosten befindlichen Eingang gegen-

über liegt zunächst das Frigidarium *C*. Sodann der **58**, 7 wiedergegebene Hauptsaal *B*; endlich in derselben Flucht das Caldarium *D*. Die Bedeutung der übrigen Räume des Innenbaues läfst sich nicht mit Sicherheit bestimmen. Die Peristyle *A* waren vielleicht Palästren. An der Nordseite des Aufsenbaues liegt eine lange Reihe Badezellen, die sich nach den anliegenden Seiten fortsetzt. Die drei Säle in den beiden Ausbuchtungen der Nordwest- und Südostseite waren vermutlich für Unterhaltungen und Vorträge bestimmt. An der Südwestseite befand sich ein grofses viereckiges Wasserbehältnis, nach welchem die oberhalb desselben angedeutete Wasserleitung führte. Daran schlossen sich die Sitzreihen des Stadions und dieses selbst. Der Raum zwischen dem äufseren und dem inneren Bau war durch Gartenanlagen ausgefüllt. In diesen Thermen konnten 1600 Menschen zugleich baden.

2. 3. Die grofse vor der Stadt Pompeji gelegene Villa (villa suburbana), die sogenannte Villa des Diomedes, hatte wie auch andere pompejanische Häuser (**53**, 6) eine eigene Badeeinrichtung, zu der das hier abgebildete Caldarium gehörte. Der Fufsboden *A* des Raumes ruht auf Ziegelpfeilern zum Zwecke der Luftheizung. *M* das Labrum. Auf der gegenüberliegenden Seite die viereckige Badewanne *F*. Das Wasser wird aufserhalb des Raumes in zwei übereinanderstehenden Kesseln *C* erhitzt: der höhere enthält natürlich das kühlere Wasser. *D* und *E* Öfen. *B* und *N* Wasserleitungen. Als Brennmaterial sind Holzkohlen, nicht frisches Holz, anzunehmen.

4. Das Apodyterium *H* auf **59**, 1 von der Seite des Tepidarium *G* aus gesehen. Im Hintergrunde rechts die Thür *l*, links das Frigidarium *I*, welches alkofenartig an das Apodyterium angebaut ist.

5. Das Bad besteht aus vier heizbaren Räumen, deren Fufsböden zum Zwecke der Luftheizung von den

im Plane sichtbaren Pfeilern getragen werden, und dem kalten Bade. *A* Eingang, *B* und *C* Frigidarium, *D* Apodyterium, *E* Tepidarium, F Caldarium mit der Wanne *G*, *H* Lakonikum. Dieser kleinere Raum liegt in unmittelbarer Nähe des Heizungsraumes *K* mit dem Hauptofen *I* und hatte einen dünneren Fufsboden, um die Hitze besser durchzulassen.

10. Handel.

60. Tafel. (Fig. 6—11.)

6. Rechenmaschine mit verschiebbaren Steinen wie Fig. 9.

7. 8. Dieser Eichungstisch war an einem bevorzugten Platze jedermann sichtbar am Forum zu Pompeji aufgestellt. Die Hohlmafse waren ursprünglich nach griechisch-samnitischem Systeme angegeben, später aber, wie aus der Inschrift hervorgeht, dem römischen System angepafst worden. Die mit den kleineren Löchern versehenen Aushöhlungen *A*, *C*, *D* waren vermutlich für Flüssigkeiten, die mit den gröfseren Löchern *B*, *E* für trockene Waren bestimmt. Unter den Mafsen stehen die oskischen, bei der Umwandlung halb ausgekratzten Namen der Mafse; so unter dem zweiten Hohlmafse linksläufig *KVINIKΣ* d. i. *XOINIΞ* = Choinix.

9. Römischer Rechentisch mit verschiebbaren Knöpfen. Jeder Knopf des ersten längeren Einschnittes bedeutet 1 000 000, des zweiten 100 000, des dritten 10 000, des vierten 1000, des fünften 100, des sechsten 10, des siebenten 1 Einheit. Sodann nach dem Duodezimalsystem jeder der sechs Knöpfe des achten Einschnittes $^1/_{12}$ und von den Knöpfen des letzten Einschnittes, die

vermutlich durch drei Farben unterschieden waren, der eine $^1/_{24}$ (*S*), der andere $^1/_{48}$ (*C*) und die zwei letzten je $^1/_{72}$ (*Z*). Von den einzelnen Knöpfen der kürzeren Abschnitte bedeuten die sieben ersten das fünffache jedes auf dem entsprechenden längeren Einschnitte befindlichen Knopfes; der Knopf des achten kurzen Einschnittes das sechsfache der einzelnen gegenüberstehenden: also der erste Knopf 5 000 000, der zweite 500 000 u. s. w.; der achte Knopf $^6/_{12}$. War also z. B. die Summe 3057 darzustellen, so verschob man drei Knöpfe des vierten längeren Einschnittes, den einen des sechsten kürzeren und von der siebenten Reihe zwei Knöpfe des längeren und den einen des kürzeren Einschnittes. Die Benutzung der Tafel wurde im Schulunterricht gelehrt. Die Art sie zu halten zeigt Fig. 6.

10. Der Kaufmann hält in der einen Hand die Wage, in der anderen einen unklaren Gegenstand.

11. Griechische Rechentafel zum Aufsetzen von Steinen, vgl. **92**, 1. Es ist eine Marmorplatte von 1,05 m Länge und 0,75 m Breite. Auf drei Seiten je eine Reihe von Zahlzeichen. Die Reihen sind einander durchaus gleich, nur die linke Reihe hat am Kopfe noch *T* 𐅀. Es bedeuten: 𐅁 = 500, *H* = 100, 𐅂 = 50, Δ = 10, *Π* = 5, 𐅃 = 1 Drachme. *I* = 1 Obolos. *C* = $^1/_2$. *T* = Talent oder 6000 Drachmen. 𐅀 = 5000. Vgl. Fig. 9.

---

61. Tafel.

1—12. Solche Knochenmarken waren Anweisungen für verschiedene Genüsse und wurden bei Festen, namentlich bei öffentlichen Spielen, von den Veranstaltern der Feste unter die Volksmenge geworfen oder auch bei

Mahlzeiten unter die Gäste verteilt oder verlost. Sie bestehen aus bildlichen Darstellungen, welche die Art des zu schenkenden Gegenstandes verdeutlichen, und enthalten eine Ziffer, welche angiebt, auf wieviele solcher Gegenstände der Gewinner Anspruch erheben kann. Also ist Fig. 1 eine Anweisung auf zehn Widder oder Widderköpfe; Fig. 2 auf zwölf, Fig. 3 auf zwei Fische; Fig. 4 auf neun Kaninchen (?); Fig. 5 auf vierzehn Muscheln, Fig. 6, wo die Nummer 21 modern scheint, auf einen Jagdhund; Fig. 7 auf vier Schweine; Fig. 8 auf neun Kastanien, Fig. 9 auf (zehn) gerupfte Gänse; Fig. 10 auf zwölf und Fig. 11 auf neun Mandeln; Fig. 12 auf vierzehn Enten oder Gänse.

13. Bemerkenswert ist das Gitter auf dem Ladentisch, das der modernen Einrichtung durchaus entspricht.

14. Schnellwagen in bekannter Einrichtung. Gewichte und Wagschalen sind kunstvoll verziert. An den kürzeren Armen haben sie zur Aufnahme des zu wägenden Gegenstandes teils blofse Haken, teils Haken und Wagschalen. Im letzteren Falle und bei Fig. 2, wo die Haken in verschiedener Entfernung vom Schwerpunkte angebracht sind, befinden sich am längeren Arme des Wagebalkens dementsprechend zwei verschiedene Skalen, wie sie durch die Darstellung von Vorder- und Rückseite des Balkens bei Fig. 2 und 3 verdeutlicht sind.

15. Ein Wechsler sitzt vor seinem Geldtische. Ein Kunde hält eine Platte mit aufgezählten Münzen. An der Wand Geldbörsen zum Teil mit Angabe der Summe, die den Inhalt bildet. Aufschrift: „Saculu“ = Sacculus, Geldbörse.

16—20. Bleimarken, die als Legitimationszeichen dienten, und zwar No. 16 mit dem Bilde des Hermes für einen Sekretär der Ratsversammlung, einen *γραμματεὺς βουλῆς*; 17 für einen Angehörigen der Phyle Oinëis,

deren Stammheros Oineus dargestellt ist; 18 für einen Prytanen; 19 mit der Aufschrift *βουλή* und III (*Π*?) für einen Ratsherrn, einen Buleuten; 20 mit dem Merkurstab und der Aufschrift *Ἀγορ* für ein Mitglied der Marktpolizei, einen Agoranomos.

21—25. Griechische Bleigewichte mit bildlichen Darstellungen. Fig. 21 ist eine Mine aus Antiochien, *Ἀντιοχεία μνᾶ*, im Gewichte von 498,6 gr. Als bildliche Darstellung sehen wir einen Anker und ein Schiffsvorderteil. In der Mitte die Namen dreier Beamter, unter deren Verwaltung das Gewicht geeicht worden ist. Die Namen zweier sind Dionysos und Agathokles. Der dritte ist unleserlich. Die Zahl oben am Anker *ϑιϱ′* = *ϱιϑ′* = 119 bezeichnet das Jahr der Prägung des Gewichtes nach der Ära der Seleukiden, die mit dem Einzuge Seleukos I. in Babylon am 1. Oktober 312 beginnt, also das Jahr 194 v. Chr. — Fig. 22 ist eine attische Sechstelmine im Gewicht von 163,12 gr. Bildliche Darstellung: eine halbe Amphora. Aufschrift: *ἡμίτριτον* = $^1/_6$. — Fig. 23 und 24 attische Schildkrötengewichte. Fig. 23 mit einer halben Schildkröte ist eine Achtelmine im Gewichte von 113,05 gr. Die Aufschrift: *ΔΕΜ* = *δημ* bezeichnet das Gewicht als attisches Normalgewicht; aufserdem *ἡμιτετ* = $^1/_8$. Fig. 24 mit einer Drittelschildkröte ist eine Zwölftelmine im Gewichte von 88,3 gr. Aufschrift: *ἡμυσυ ἡμιτ* = *ἥμισυ ἡμίτριτον* = $^1/_{12}$. — Fig. 25 Doppelmine (von Chios?) im Gewichte von 1559,72 gr. Bildliche Darstellung: ein Stierkopf. Aufschrift: *ΔΙΜΝΟΥΝ* = Doppelmine.

26. 27. Thonsiegel, welche an Papirusbriefe oder Holzdiptycha angeheftet wurden, vgl. **91**, 5.

28—30. Bleierne Fabrikmarken aus Sizilien. Die Stempelung geschah erst, wenn die Marken vermittelst des Bleistreifens in die Gewebe oder die sonstigen Waren,

deren Herkunft sie verbürgen sollten, eingefügt waren. So konnten sie ohne Zerstörung des Streifens oder Siegels nicht mehr losgelöst werden. Sizilien war durch seine Tuchfabriken berühmt. Fig. 28 zeigt auf der einen Seite einen bärtigen Herkules, auf der anderen eine unklare Darstellung und die Buchstaben *A A*; Fig. 30 Venus auf ein Ruder gestützt.

II. Kalenderwesen und Verkehrsmittel.

62. Tafel.

I. 2. Attischer Kalender mit Darstellung der wichtigsten Feste, die in die einzelnen Monate fallen. Die Monate selbst sind durch die Bilder des Tierkreises bezeichnet. Die zwei Marmortafeln, welche das Relief tragen, sind später in die athenische Kirche Panagia Gorgopiku eingemauert und durch zwei eingemeifselte Kreuze ihres heidnischen Charakters entkleidet worden. Fig. I, II der Monat Pyanepsion durch das Sternbild des Skorpionen 5 charakterisiert. Die zweite Figur deutet auf ein Fest, an welchem ein Knabe in einer Prozession einen mit Früchten beladenen Ölzweig, die sogenannte Eiresione, zum Tempel des Apollo trug; 1 ist vielleicht der Vater des Knaben. Die dritte Figur stellt das Keltern des Weines dar, das in diesen Monat fiel. Die Bedeutung der Korbträgerin ist unklar. Trägt sie etwa Most oder Trauben? — III Monat Maimakterion mit dem Sternbilde des Schützen, der wie gewöhnlich als Centaur gebildet ist. Die Bedeutung der verhüllten Tänzerin und der folgenden Figur ist unklar. Die beiden nächsten Darstellungen schildern das Pflügen und Säen,

das in diesem Monat stattfand. — Es folgt IV der Monat Poseideon mit dem Sternbilde des Steinbocks. Er ist durch das Schauspiel der Hahnenkämpfe ausgezeichnet. Die beiden dargestellten Hähne kämpfen auf einem Palmzweige, dahinter die Preisrichter, links die Zuschauer (= **79**, 3). — Es folgt V eine unklare Gestalt und ein auf einem Widder Reitender, wahrscheinlich Phrixos als Wassermann, der den Monat Gamelion bezeichnet. — Die Darstellung des Monats Anthesterion mit dem Sternbilde der Fische ist abgebrochen. — Es folgt auf der nächsten Tafel VI der Monat Elaphebolion mit dem Sternbilde des Widders. In diesem Monate fand ein Artemisopfer, das durch die Göttin selbst 24 mit dem Hirsche angedeutet ist, sowie die Feier der grofsen Dionysien statt. Auf die letzteren beziehen sich die Figuren 20—22: sie stellen den Festzug dar, durch welchen die zu Opfertieren bestimmten Ziegen zu dem Heiligtume des Dionysos geführt wurden. — VII Monat Munychion, dessen Zeichen, der Stier, durch das Kreuz halb verdeckt ist. Zwei unklare Gestalten 26 und 27. — VIII Monat Thargelion mit dem Sternbilde der Zwillinge. Der nackte Jüngling, der sich einen Kranz aufsetzt, bezieht sich wohl auf gymnische Wettkämpfe. — IX Monat Skirophorion mit dem Krebs. An dem Zeusfeste der Dipolien, die in diesen Monat fielen, fand ein eigentümlicher Opferbrauch statt. Ein Priester erschlug mit dem Beile den Opferstier, floh dann schnell und liefs das Beil zurück. Gegen dieses wurde darauf im Prytaneion ein förmlicher Prozefs angestrengt. Es wurde des Mordes für schuldig erklärt und ins Meer geworfen. Darauf bezieht sich die Darstellung 30. — X Monat Hekatombaion mit dem Sternbilde des Löwen. In dem gehörnten Tiere darunter glaubt man eine Andeutung des Hundssterns sehen zu müssen. In diesem Monate fanden die Panathenäen statt,

an welchem Feste man bekanntlich die Stadtgöttin mit einem neuen Gewande beschenkte (**14**, 9), welches man in feierlicher Prozession zur Burg führte. Ein Schiff wurde auf Räder gestellt und das Gewand als Segel an den Mast gehängt. Hierauf bezieht sich die durch das Kreuz teilweise verdeckte Darstellung. Die beiden Personen links sind als Teilnehmer an der Prozession zu denken. — XI Monat Metageitnion durch das Sternbild der Jungfrau 36 charakterisiert. Die Beziehung der Darstellungen 37—41 ist unklar; 38 stellt Herakles vor, 41 einen Wettrenner. Vielleicht gehören die Figuren zum folgenden Monat. — (XII) Monat Boedromion mit dem Kranze der Ariadne 42, der die Wage vertritt.

3. Oben die Sternbilder des Tierkreises in bildlicher Darstellung. Sodann werden angeführt: der Name des Monats, die Zahl der Tage, der Termin der Nonen, die durchschnittliche Länge der Tage und Nächte, der Name des Sternbildes des Tierkreises, die vom Landmanne vorzunehmenden Arbeiten, endlich die Feste.

4. 5. Ein Wetter- und Uhrturm. Die acht Seiten des Baues sind nach den Gegenden der Windrose orientiert und auf jeder Seite befindet sich unter dem Dache die bildliche Darstellung des entsprechenden Windes. Ein Triton diente als Wetterfahne. Unterhalb der Windbilder befanden sich die Sonnenuhren, deren Linien die Darstellung sehen läfst. Im Innern war auf dem Fufsboden eine Wasseruhr angebracht, die bei trübem Wetter die Stelle der Sonnenuhren zu vertreten hatte. Das Wasser befand sich in einem Behältnis in dem runden Anbau des Turmes und flofs von hier in das Innere, um die Fig. 5 sichtbaren kreisförmigen Rinnen zu füllen, die am Boden des Turmes angebracht waren. Genaueres über die Einrichtung der Uhr ist nicht bekannt. Der Bau gehört in das 1. Jahrh. v. Chr.

6. 7. Die Fläche für die radienartigen Linien ist halbkugelförmig ausgehöhlt und durch eine Kreislinie in zwei Teile für niedrigeren und höheren Sonnenstand, also für Winter und Sommer, geteilt. Aufser dem Radius für die Mittagslinie zu jeder Seite noch fünf Radien. Unten eine rückläufige oskische Inschrift: „Mara Atinius, Sohn des Mara, hat als Quaestor aus Strafgeldern mit Wissen des Konventes (die Uhr) aufgestellt“.

8. Kunstvolle, in Rom gefundene Sänfte. Der Gebrauch von Sänften wurde in Rom in der letzten Zeit der Republik gewöhnlich. Cäsar beschränkte denselben mit Rücksicht auf die Störung des Verkehrs in den engen Strafsen. Claudius gewährte das Recht, Sänften zu benutzen, ausschliefslich seinen Günstlingen. Später verschwinden die Beschränkungen wieder.

11. Römisch-etruskischer, überdeckter Reisewagen (carpentum?).

12. Der in einen Kapuzenmantel, wie er auf Reisen üblich war, eingehüllte Reisende führt laut Inschrift mit der Wirtin folgendes Gespräch: „Frau Wirtin, rechnen wir.“ — „Du hast einen Sextar (Schoppen) Wein und Brot, macht ein As (etwa vier Pfennige); Zukost zwei As.“ — „Einverstanden.“ — „Das Mädchen acht As.“ — „Auch hiermit einverstanden.“ — „Heu für das Maultier zwei As.“ — „Dieses Maultier wird mich noch zu Grunde richten.“ — Das Rechnen wird mit den Fingern unterstützt.

12. Gewerbe.

63. Tafel und Vign. 8, 9.

Vign. 8. Dreifufsvase aus Tanagra. Vermutlich eine böotische Arbeit des 6. Jahrh. v. Chr. Nachahmung eines metallenen Vorbildes: Kessel und Deckel sind aus Erz getrieben zu denken. Am Fufsstreifen ist links oben Perseus, durch die Luft fliegend, dargestellt. Unten ein Aufseher der Palästra und ein Turner, der einen Wurfstein zu werfen im Begriffe ist. Rechts Medusa und ein Ringerpaar. Am Bauche eine griechische Symposionszene. Es liegen auf jeder Kline zwei Männer, vgl. **76**, 2, 4 und die Einleitung zu der die Mahlzeit betreffenden Tafeln.

Vign. 9. Charon als Schiffer. Die banausischen Gesichtszüge bezeichnen ihn als Sklaven. Über das Auge am Vorderschiffe siehe zu **46**, 1.

1. Efsbare Fische. Wandgemälde (?). 1 Krake. 2 Drachenkopf(?). 3 Goldfisch(?). 4 Seebarbe. 5 Rotbrasse. 6 Zitterrochen. 7 Muräne. 9 Lippfisch. 12 Meerjunker. 14 15 Brassen. 16 Steckmuschel. 17 Kammmuschel.

3. Das Bild stellt in freier Umdichtung die Szene der Odyssee dar, in welcher der als Bettler verkleidete Odysseus von der alten Dienerin Eurykleia während der Fufswaschung an einer Narbe erkannt wird. Die Dienerin

wird auf dem Bilde Antiphata genannt. Eumäus (*MA. OΣ*) schaut dem Vorgange zu. Odysseus stützt sich auf einen Krückstab und trägt an einem anderen Stabe über der Schulter Ranzen und Schlauch, sowie am vorderen Ende eine Art Tasche. Von derselben Vase stammt **75**, 1.

4. Landmann mit dem zweizinkigen Karst, Bidens.

6. Zwei Männer lagern auf einem Speisesofa vor einem mit Speisen besetzten Tische. Rechts und links sitzen Frauen, von denen die eine die Hand auf die Schulter des daneben sitzenden Mannes legt. Im Schiffe sitzt ein dritter Mann. Man hat die Szene auch als Heroenmahl (**96**, 2) erklärt und den im Schiffe Sitzenden für Charon angesehen.

7. Der untere Abschlufs des Sackes wie **21**, 7.

---

64. Tafel.

1. Der geflochtene Korb am Tragholz wie Fig. 3, der in der Hand des Fischenden wie Fig. 4.

2. Römischer Bauernhof. Im Hintergrunde rechts das Bauernhaus. Im Erdgeschofs die hohen Stallungen, darüber die Wohnräume; das Ganze von einem Walmdache bedeckt. Weiter links ein Karren. Ganz links eine Bauernlaube. Sie besteht aus einer Anzahl Bündel von Rohr, wie das Bild ein solches zeigt, die nach oben zu schwächer werden und in eine Spitze endigen. Die Bündel werden im Halbkreis am Boden aufrecht befestigt und ihre Spitzen, die über dem Mittelpunkte des Halbkreises zusammentreffen, miteinander verbunden. So entsteht eine Art ländlicher Exedra, die den darunter Sitzenden vor den Strahlen der Sonne schützt.

3. Die geflochtenen Körbe am Tragholz wie Fig. 1.

4. Ein auf einem Wasserspeier sitzender Fischer mit ähnlichem Korbe Vign. 7.

5. Die vornehmen Römer bauten der Kühlung wegen ihre Villen zum Teil weit in das Meer hinaus, so dafs Horaz sagt, den Fischen werde durch solche Bauten das Meer verengt. Man sieht hier das Pfahlwerk, welches den künstlich geschaffenen Baugrund zusammenhält. Zahlreiche Statuen schmücken die Umgebung der Villa. Rings um das Gebäude laufen in zwei Stockwerken luftige Säulengänge. An der einen Ecke der Anlage ein Leuchtturm oder Kastell. Im Vordergrunde ein Fischer neben einer Basis, auf der ein Götterstandbild sich erhebt. Hier und da kann man an den italienischen Küsten noch heute unter dem Meeresspiegel die Reste solcher Villabauten erkennen.

8. Am Lande Grabdenkmale und Wohnhäuser. Ein Fischer fährt durch den Molo in den Hafen ein. Die Einfahrtsöffnungen wie **72**, 12.

9. Römischer Erntewagen. Der eine Bauer hält den Brustgurt des einen Ochsen, um ihn, sobald der Wagen gefüllt ist, umzulegen. Der andere ist mit Geräten beschäftigt, die wohl zum Herbeiholen der Früchte gedient haben. Der Wagen hat Scheibenräder und ein eigentümliches Gestell.

10. Der Jüngling sagt: „Sieh eine Schwalbe.“ Der Alte: „Ja, beim Herakles.“ Der Knabe: „Da ist sie.“ Der Alte (?): „Schon ist es Frühling.“ *Ἰδοῦ χελιδών. Νὴ τὸν Ἡρακλέα. Αὕτη. Ἔαρ ἤδη.* Alle drei sind bekränzt. In Rhodos zogen die Kinder in der Frühlingszeit von Haus zu Haus und feierten durch Lieder die Ankunft der Schwalben. Erste Hälfte des 5. Jahrh. v. Chr.

65. Tafel.

I. Altgriechischer Ackerbau: Pflügen in Verbindung mit Aussäen des Getreides. Vorn ein Maultier. Sodann ein Mann mit dem Saatkorb, dem ein zweiter entgegenkommt. Darauf die Pflugstiere, die mit einem Stirngurt an das Joch und aufserdem mit einem Brustriemen unmittelbar an die Deichsel des Pfluges angeschirrt sind. Der Pflüger treibt sie mit einer Art Peitsche an, lenkt den Pflug mit der Sterze und drückt ihn, indem er mit dem linken Fufs auf den hinteren Teil desselben tritt, tiefer in den Boden ein. Die Sterze ist unrichtig gezeichnet, insofern sie nicht mit dem Pfluge zusammenhängt und hinter den Unterkörper des Pflügers anstatt vor denselben gestellt ist. Der nun folgende Arbeiter zerkleinert mit seiner Hacke die aufgeworfenen Erdschollen. Zuletzt, wie es scheint, der Herr des Ackers im Gespräch mit einem Arbeiter. Am griechischen Pfluge fehlte das Streichbrett, welches die Aufgabe hat, die gelockerte Erde nach einer Seite zu werfen. An dem hölzernen Scharbaum war vorn die eiserne Pflugschar, hinten die Sterze befestigt und in der Mitte das Krummholz eingelassen, an welchem die Deichsel sich befand, vgl. **64**, 7.

2. Etruskischer Hakenpflug. Krummholz und Scharbaum bestehen aus einem Stück. Daran ist mit Ringen oder Klammern die Pflugschar befestigt. Oben die Sterze.

4. Fahrender Spielmann von seinem Hündchen begleitet. Er bläst die Doppelflöte und trägt an seiner Krücke das Barbiton, war also Virtuos auf beiden Instrumenten.

6. Die Bestandteile des Pfluges sind einzeln gearbeitet, also anders als Fig. 2. Zwischen Krummholz und Sterze ein Stützholz. Das Streichbrett fehlt auch

hier. Wie uns die schriftlichen Quellen lehren, war es indes den Römern nicht völlig unbekannt.

8. 9. Weinkrüge mit (oskischen) Etiketten. Auf dem einen steht *οιναχ* (?), auf dem anderen der Name des Lieferanten (?) Aulus Felix im Genitiv: *Ἀλ. Φήλικας*.

10. Flasche, Lagoena.

11. Verschiedene Weinkrüge.

12. Ein Landmann treibt eine Kuh vor sich her, auf deren Rücken Lämmer gehängt sind. Er selbst trägt am Tragholz ein Wildbret. Am linken Bein hat er eine Wunde. Dahinter rechts ein heiliger Baum, der als solcher durch einen thorartigen Überbau charakterisiert ist, vgl. **11**, 14. Daneben eine Säule, die vermutlich aus dem Holze eines anderen heiligen Baumes geschnitzt ist. Sie trägt einen Korb mit Weihegaben wie die **17**, 8 dargestellte und ist von einem Rundbau eingeschlossen, wie der ebenda abgebildete lebendige Baum, vgl. **12**. 3. Daneben links ein kleinerer Rundbau für Weihegaben, vgl. **11**, 14. Die darüber abgebildeten zwei Fackeln, der Thyrsosstab und das Gefäfs (**14**, 11; **17**, 12) sind innerhalb des Baues zu denken. An der Säule ebenfalls eine Fackel als Weihegabe. Auferdem Tympana, vgl. **14**, 11. Links oben ein Tempelchen. Die in demselben verehrte Priapherme ist, um sichtbar zu sein, vor die Thür gerückt, vgl. **17**, 2, 8; **19**, 5. Ergänzt sind der Kopf des Landmanns, sein rechter Arm mit dem Korbe, das Tragholz mit dem oberen Teile des Wildbrets und der Kopf der Kuh.

13. In der Mitte liest ein Erot vom Baume geschüttelte Oliven in einen Korb. Rechts eine Ölmühle. In der Mitte eines Bottichs ist ein vertikaler Balken befestigt, der wohl mit seinem oberen Ende in die Decke eines Zimmers, wie **67**, 8, oder in ein Gerüst (vgl. **66**, 6) eingriff. Um diesen Balken dreht sich vermittelst einer Büchse

eine Achse, an der zwei mühlradförmige Steine laufen. Der eine dieser Steine ist auf unserem Bilde ebenso wie der obere Teil des vertikalen Balkens zerstört. Die Steine mufsten in solcher Entfernung von dem Boden des Bottichs angebracht sein, dafs sie zwar die Oliven, nicht aber auch die Kerne derselben zerdrückten. Die letzteren wurden vielmehr ausgesondert und die zerdrückten Oliven in einer Presse bearbeitet, wie eine solche links dargestellt ist. Von der Einrichtung dieser Presse ist wenig sichtbar. Die Oliven scheinen zwischen zwei parallel aufgestellten Latten aufgehäuft zu sein, so dafs sie von dem herabfallenden schweren Prefsbaum zerquetscht werden. Der Erot, der fälschlich vom Künstler vor den Balken anstatt hinter denselben gestellt ist, scheint gerade den Prefsbaum — vielleicht mit Hilfe von Flaschenzügen — hinaufzuziehen oder herabzulassen. Rechts von der Presse zwei Gefäfse, deren Bestimmung nicht klar ist. Vor derselben vier in den Fufsboden eingelassene Gefäfse (vgl. **66**, 1) zum Auffangen des aus der Presse kommenden Öls. Von links scheint ein Knabe Früchte zu bringen. Spätrömische Arbeit.

---

66. Tafel.

I. Grabreliet oder Aushängeschild eines Weinhändlers. Links scheint der Besitzer einer Frau etwas einzuhändigen oder ihr die Hand zu reichen. In den Boden sind neun grofse Krüge oder Thongefäfse eingegraben (vgl. **65**, 13) und zwar innerhalb des Weinberges, wie die Ranken zeigen. Sie sind zum Teil durch hölzerne Deckel verschlossen. An dem einen sind zwei Sklaven beschäftigt, von denen der eine vermittelst eines Schöpfgefäfses Wein

aus dem Fasse in die von dem anderen gehaltene Weinamphore gieſst. Die letztere und die oberhalb der Gruppe von einem dritten Arbeiter auf der Schulter getragene Amphore sind umflochten, wie noch jetzt in Italien die landesüblichen Weinflaschen. Weiter rechts im Vordergrunde vielleicht eine Kaufszene. Sicher ganz rechts, wo unter dem Dache eines Hauses ein Ladentisch steht, hinter dem eine Figur mit einem aufgeschlagenen Rechnungsbuche sichtbar ist, während an der rechten Schmalseite des Tisches ein Mann mit einem Diptychon steht, indem er die rechte Hand auf den Ladentisch legt. Rechts und links von dieser Gruppe noch zwei Männer. Im Hintergrunde auf einem Wandbilde die aufgerichtete Hausschlange (vgl. **18**, 1, 4). Links daneben eine unklare fensterartige Darstellung. Spätrömisch.

2. Ein in Rom aufgefundener Weinkeller. Er lag in der Höhe des Erdgeschosses und war durch eine Treppe zugänglich, die in einen mit Mosaikboden und Malerei geschmückten Vorraum führte, von dem aus man weiter in einen kleineren und einen gröfseren Lagerraum gelangte. Die Amphoren waren in den Sandboden der beiden letzteren Räume eingelassen. Hinten das Netzwerk der Kellermauer, vgl. **52**, 9.

5. Arkesilas, der König von Kyrene, beaufsichtigt unter einem Zeltdach — nach anderen auf einem Schiffe — sitzend die Verpackung des Silphion, des Hauptproduktes und Hauptexportartikels seines Landes. Er ist im Gespräch mit dem „Frachthüter“ *σώφορτος* begriffen. Vier Männer sind mit der Wage (*[στ]αθμός*) beschäftigt. Der erste schaut mit grofser Aufmerksamkeit auf die eine Wagschale, auf welcher ebenso wie auf der anderen ein grofser Haufen Silphion aufgeschichtet liegt. Es wird also Silphion mit Silphion gewogen, vgl. Fig. 9. Ein zweiter Mann trägt einen gefüllten Sack oder Korb: er heifst der

„Korbträger“ *εἰρμοφόρος*. Ein dritter bindet einen Sack zu: über ihm steht: „Stopfe fest“ *ὀρύχο(ν)*; nach anderen: „soll ich ausschütten“ *ὀρύχω* oder *ὀρύξω*. Der vierte, der „Silphionkneter“ (*σλιφομαχος = σιλφομάξος*), spricht mit einer Geste nach dem König zu. Über dem Wagebalken fliegt ein Kranich oder Storch mit einem Käfer (?) auf den Beinen. Auf dem oberen Balken — oder der Schiffs-rahe —, woran die Wage hängt, zwei Tauben und ein Affe; eine dritte Taube fliegt daneben. Hinter Arkesilas eine Eidechse, unter seinem Stuhle ein gezähmter Panther mit Halsband. Die Tiere sollen die Natur des Landes charakterisieren. Im unteren Bilde der Vorratsraum. Links sitzt ein „Wächter“ *φύλαχος*. Zwei Arbeiter tragen Säcke herzu. Vor ihnen steht *μαεν*, vielleicht ein Zuruf des Wächters. Die Silphionpflanze war bereits im späteren Altertume ausgestorben. Der König trägt sehr langes Haupthaar und ungriechische Gewandung.

6. Es könnte scheinen, dafs die Oliven durch eine aufrechtstehende Scheibe zerquetscht werden sollen, die um ihre vertikale Achse gedreht wird. Doch ist es auch möglich, dafs wir hier dieselbe Ölmühle vor uns haben wie **65**, 13, nur dafs auf unserem Bilde der Künstler der Deutlichkeit wegen oder aus Bequemlichkeit ein Mühlrad von der Vorderansicht anstatt von der Seite dargestellt hat. Das Querholz an der Höhe der Stange deutet an, dafs die letztere, um auch oben eine feste Stütze zu haben, in ein Gerüst eingreift.

7. In Fässern anstatt in Amphoren wurde der Wein besonders in den nördlichen Provinzen des römischen Reichs aufbewahrt, weil diese Umhüllung ihn besser gegen Frost schützte.

9. Vase aus der Töpferei des Taleides. Links Huldigungserklärung an einen gewissen Klitarchos. 6. Jahrh. v. Chr. Es scheint Ware gegen Ware gewogen zu werden.

10. 13. Aus mächtigen, auf Wagen liegenden Schläuchen wird Wein in Amphoren gefüllt. Die Schläuche waren offenbar aus einer grofsen Anzahl von Tierfellen zusammengenäht.

11. 12. Auf dem rechten Bilde scheint von dem links sitzenden Manne vermittelst eines trichterartigen Gefäfses, das vielleicht als Mafs dient, Öl in ein Fläschchen gefüllt zu werden. Aufschrift: „O Vater Zeus, wenn ich doch reich würde“, *ὦ Ζεῦ πάτερ αἴθε πλούσιος γεν(οίμην)*. Auf dem linken Bilde spricht der Besitzer der Pflanzung: „Ja, wahrhaftig, schon ist zu viel übergelaufen“, *ἤδη μὴν ἤδη πλέον παραβέβακεν*. Neben dem gegenübersitzenden Manne, der mit den Fingern den Gewinn berechnet, die Reste einer Huldigungserklärung *ΛΟ*.

---

67. Tafel.

2. Eine Bäckerei mit Wohnung. 1 Eingang von der Strafse; 2—7 zum Vermieten bestimmte Ladenräume, die mit dem Wohnhaus in keiner Verbindung stehen; 8 das Atrium; 9 Treppe zum Obergeschofs; 10—13 kleinere Gemächer; 14 ein Gemach, das dem *tablinum* entspricht; 15 der grofse Mühlenraum mit den vier Mühlen *b*, zwei in den Boden neben einer Brunnenöffnung eingelassenen Gefässen *c* und einem niedrigen Tische *d*, der vielleicht zum Sieben des Mehles diente, wie Fig. 9; 16 der mit einer eingemauerten Tränke versehene Stall für die Tiere, welche die Mühle drehten; 17 der Backofen, welcher Fig. 11 im Durchschnitt wiedergegeben ist; 18 19 zwei mit dem Backofen in Verbindung stehende Zimmer, von denen das erste, mit einem grofsen Tische ausgestattete vermutlich zum Formen des Teiges bestimmt

war, während das zweite als Kühlzimmer diente; 20 Schlafräume für die Sklaven.

3. Es werden vermutlich Getreidekörner zerstampft. Diese wohlfeilere Art, das Mehl zu bereiten, erhielt sich im Altertum neben dem Zermahlen auf Mühlen Fig. 6, 10 und wurde fast ausschliefslich von Frauen besorgt. Mörser und Keulen sind aus Holz zu denken.

4. 5. Im Altertum gab es Hand-, Vieh- und Wassermühlen, keine Windmühlen. Die dargestellte Einrichtung ist die am meisten gebräuchliche. Auf einem kegelförmig zugespitzten Bodenstein 4*c* ruht ein ebenfalls steinerner Läufer 4*d*, der aus zwei mit den Spitzen aufeinander gestellten Hohlkegeln besteht, also seiner Form nach einer Sanduhr ähnlich ist; zur Erleichterung der Umdrehung ist auf der Spitze des Bodensteines ein eiserner Zapfen 5a befestigt, der in die starke, eiserne, in der Mitte des Läufers angebrachte Drehscheibe 5b eingreift. Durch die vier kleineren Löcher der Drehscheibe fielen die in den oberen Hohlkegel geschütteten Getreidekörner hinab. Die Entfernung der Wände des unteren Hohlkegels vom Bodenstein ist, wie Fig. 4 zeigt, nicht an allen Stellen die gleiche. Bei *e* ist sie am geringsten. Das Ganze ruht auf einer gemauerten Grundlage *a*. Die Rinne *b* zur Aufnahme des von dem Reiber herabkommenden Mehles ist bisher bei keinem der aufgefundenen Steine nachgewiesen. Mittels der Querbalken, die in der Mitte des Läufers angebracht sind, wird der letztere gedreht.

6. Der Querbalken, der in die Mitte des Läufers eingreift, ist durch zwei vertikale Balken mit einem zweiten Querbalken verbunden; an dem oberen, auf welchem auch der Trichter zum Einschütten der Körner zu sehen ist, ist das Pferd vermittelst des Brustgurtes, an dem unteren vermittelst des Zaumes befestigt. Oben links eine Lampe.

7. Grabmal des öffentlichen Brotlieferanten Eurysaces in Form eines Backofens aufgeführt. Oben ein Fries, der sich auf die Thätigkeit des Verstorbenen bezieht: Fig. 8 und 12 sind dieser Bilderreihe entnommen.

8. Der Teig wird durch Umdrehen einer Walze im Backtroge geknetet. In mehreren pompejanischen Bäckereien haben sich noch solche cylindrische Tröge aus Lava gefunden. In der Mitte ihrer Böden befand sich ein Loch, welches für die Stange bestimmt war, die von hier bis zur Decke des Zimmers reichte und vermittelst einer Querstange gedreht wurde. Unten an der Trogstange, also auf dem Boden des Troges, war eine eiserne, an den Enden etwas nach oben gebogene Querstange angebracht, welche das Durcharbeiten des Teiges bewirkte. Vgl. Fig. 12.

10. Links zieht ein Esel an dem Balkenwerke der Mühle, welche ähnlich wie Fig. 6 konstruiert ist. Das Mehl fällt in einen rings um die Mühle angebrachten Bottich. In der rechten, oberen Ecke die Peitsche. Die Bestimmung der Geräte über dem Halse des Tieres und über seinem Hinterteile ist unklar. Rechts verschiedene Bäckergeräte, darunter Eimer, muschelförmiger Korb, muldenartiges Gefäfs, Sieb. Die Geschäfte des Mahlens und Backens waren im Altertume nicht getrennte Berufsarten.

11. Der Backofen aus der Bäckerei Fig. 2. Der eigentliche Backofen *a* ist von einem gröfseren Raum *b* umschlossen, um die Hitze besser zusammenzuhalten; *c* die Öffnung, die den Ofen mit den Zimmern 18 und 19 auf Fig. 2 verband; *d* zwei Öffnungen zum Abzuge des Qualmes; *e* (unter *c*) der Aschenkasten; *f* ein Gefäfs vermutlich für Wasser zum Anfeuchten des Gebäcks. Da kein Schornstein vorhanden, mufs die Heizung durch Holzkohle geschehen sein.

12. Teigkneten (nicht Mahlen) und Brotformen. Rechts der Backtrog, in welchem der Teig durch Umdrehen einer Walze bearbeitet wird wie Fig. 8, nur dafs auf unserem Bilde der Balken nicht von Sklaven, sondern von einem Zugtiere gedreht wird. Ein Mann nimmt Teig aus dem Troge, um ihn auf den Tisch zu legen, an welchem vier Männer mit Formen des Gebäcks beschäftigt sind.

13. Metzgerschild mit fünf Schinken.

14. Grabrelief des Wurstfabrikanten Vitalis, der als Ganzfigur mit dem Hackemesser einen Schweinskopf bearbeitend und als Büste dargestellt ist. Oben hängt in der Mitte eine Schüssel (?), rechts und links Teile des Schweines: Kopf, Schinken, Speckseite, Lunge. Die beschimpfende Aufschrift: „Die Marcio ist immer betrunken“, hat natürlich mit dem Grabrelief nichts zu thun, sondern ist von frevelnder Hand aufgeschrieben worden.

---

68. Tafel.

1. Die rohe Darstellung läfst wenig erkennen. Es scheinen auf der Drehscheibe zwei Gefäfse übereinander zu stehen, wenn das obere nicht etwa eine Form ist. Übrigens war die Töpferscheibe den Griechen schon in homerischer Zeit bekannt.

2. Vasenmalerei. Links bemalt ein Knabe einen grofsen Krug, Amphora. Neben ihm auf einem Untersatze zwei Farbentöpfe. Eine Nike ist im Begriffe, ihm einen Kranz um das Haupt zu winden. Weiter ein Jüngling, der einen hochhenkligen Trinkbecher, einen Kantharos, bemalt. Daneben auf dem Tischchen zwei Farbentöpfe und ein Pinsel (?), vor ihm ein zweiter Kantharos und

eine Kanne. Athena, die Schutzgöttin des Kunsthandwerks, kommt selbst, um den Maler zu bekränzen. Weiter ein Knabe, der an den Ornamenten eines Mischkruges arbeitet; neben ihm ein Farbentopf. Auch diesen jungen Künstler bekränzt eine Nike. Endlich auf einem Tritte eine Frau an einer Amphora malend. Darüber Kantharos und Weinkanne.

3. Rechts Ofen (?) mit drei Absätzen. Von dem Arbeiter nimmt man an, dafs er den Henkel modelliert oder das Gefäfs poliert.

4. Ein Künstler arbeitet an dem Thonmodell einer Göttin mit Modius. Er stützt mit der Linken das schräge Brett des Bossierstuhles, auf welchem das Modell aufgestellt ist, und arbeitet mit dem Modellierholze am Gesicht, vgl. **69**, 2.

6. Rechts ein Ofen. Feuerungs- und Brennraum sind deutlich geschieden. Davor liegt vermutlich ein Sack mit Kohlen, einen zweiten bringt eben ein Arbeiter herbei. Sodann ein Aufseher. Hinter ihm ein Gefäfs noch ohne Henkel: es ist wohl zum Trocknen aufgestellt. Es folgt ein Arbeiter, der ein gleiches Gefäfs herbeibringt. Sodann zwei Arbeiter, die mit Anfertigung eines grofsen Gefäfses beschäftigt sind; der am Boden sitzende dreht mit beiden Händen die Töpferscheibe. Darüber drei Stäbe unklarer Bestimmung. Endlich zwei Männer, die sich an einem fertigen Gefäfse zu thun machen. DieSäule in der Mitte deutet, wie man glaubt, an, dafs die Szenen links unter Dach, die rechts im Freien zu denken sind.

7. Die Umrisse sind durch einen Pinsel mit schwarzer Farbe umzogen und die Innenlinien ausgeführt. Es fehlt noch die Grundierung oder Füllung.

12. 17. Ofen zum Brennen von Thongefäfsen. Fig. 12 der Durchschnitt mit rekonstruierter Bedachung des Brennraumes. In der Mitte des Feuerungsraumes ein Pfeiler

der den Boden des Brennraumes trägt. Sein Standort ist also unter *D* in Fig. 17. *A* Kanal, der zum Feuerungsraume führt. *B* der Boden des Brennraumes. In ihm sind (*C*) Löcher, durch welche die Hitze aus dem Feuerungsraume in den Brennraum strömte und über die man die Gefäfse setzte; ebenso Fig. 15, 16.

15. 16. Ebenfalls ein Brennofen für Thongefäfse. *A* Schürloch. *B* Boden des Brennraumes. In demselben die Löcher wie Fig. 17. Aufserdem dringt die Hitze durch die kleinen Thonröhren *D* in den Ofen, die die Ummantelung unterbrechen. *C* Eingang zum Feuerungsraume.

---

69. Tafel.

1. Römisch. Offenbar ist dargestellt, wie ein Arbeiter eine Wand bewirft und der Maler auf den frischen Kalk die Farben aufträgt: also haben wir wohl die Darstellung einer Freskomalerei vor uns.

2. Der Bossierstuhl wie **68**, 4.

3. Christlicher Sarkophag. Der Mann mit dem unbestimmbaren Gefäfs in der Linken ist ohne Zweifel der Meister. Ein Arbeiter stellt mit dem gegen die Schulter gestemmten Eisen die Kannelüren des Sarkophags her. Es sind an dem Eisen Riemen befestigt, durch welche der zweite Arbeiter das Eisen nach unten zieht. Der zweite Stab, den der erste Arbeiter frei in der Linken bewegt, dient dazu, die Riemen zu heben oder zu senken und dadurch dem ersten Eisen die für die geschwungenen Linien erforderliche Richtung zu geben. Der Stuhl des ersten Arbeiters hat mehrere Stufen, so dafs dieser sich bald höher, bald niedriger setzen kann.

4. Der Arbeiter arbeitet an der Bekrönung der Säule, welche ein Brustbild (seiner Tochter?) trägt. Die

Frau hat eine Frisur, wie sie zur Zeit des Kaisers Domitian Mode war.

5. Ein Tüncher, Tector, glättet mit einem Brettchen, der Trulla, den Mauerputz.

6. Griechische Schmiedewerkstatt des 5. Jahrh. v. Chr. Ein Arbeiter hält das glühende Eisen, welches er eben von dem hinter ihm sichtbaren Schmiedeherde genommen hat, mit der Zange auf dem Amboſs fest, ein anderer schlägt mit dem Hammer darauf. Die beiden rechts sitzenden Männer sind vermutlich Bürger, welche die Werkstätte besuchen, vgl. **8**, 6; **71**, 6. An der Wand verschiedene Werkzeuge, ein Kleidungsstück, ein Schwert als Erzeugnis der Werkstatt und eine Weinkanne, welche wohl auf Erfrischungen für die Arbeiter hindeutet, vgl. die Schalen **90**, 2. Das Kleidungsstück gehört einem der Schmiede, welche der Glut wegen nackt arbeiten. Von derselben Vase stammt das Bild **71**, 6.

7. Eigentümlich ist die kranzartige Umwindung des rechten Fuſses; eine Vorrichtung, um den Blasebalg zu ziehen, kann es schwerlich sein, da der Handwerker offenbar ein kaltes Stück Metall — er hält es in der bloſsen Hand — bearbeitet. Er scheint vielmehr ein sogenanntes Perisphyrion d. i. ein Schmuckring zu sein, wie ihn die Römer der späteren Zeit in Nachahmung griechischer Sitte an den Fuſsknöcheln trugen. Auch sind die beiden Schuhe ungleich. Im Hintergrunde eine Zange.

19. In der Mitte ein Kranz mit schlangenartiger Verzierung. Sodann das Handwerkszeug des Goldarbeiters, des Aurifex: eine Goldwage, ein Zirkel, zwei Probiersteine und ein Grabstichel.

---

70. Tafel.

2. Ein vergoldeter römischer Silberbecher. Er wurde an den mit Bildwerken und Ornamenten zu versehenden Teilen mit einer Umhüllung von rotem Glase bekleidet, auf welchem die durchbrochene Silberarbeit angebracht wurde.

3. Silberner, mit erhabener und eingegrabener Arbeit geschmückter Becher. Vergoldet sind unter anderm der den Bauch des Gefäfses umgebende Weinkranz, die Bündel zwischen den birnenförmigen Verzierungen und die auf der Basis verstreuten Punkte.

4. Goldarbeiter, Aurifex. Rechts, wie es scheint, ein Haufen unbearbeiteter Metallplatten.

5. 6. Verkleidungsstücke der Armlehnen eines Biselliums — ein Bisellium ohne Armlehnen **86**, 5 — aus Bronze mit eingelegtem Silber und Kupfer. Weinlese. Links am Baume eine grofse Hirtenflöte. Darunter Rohrhütte. Weiter eine Fackel und ein grofses in die Erde gegrabenes Fafs, vgl. **65**, 13; **66**, 1. Am Baume hängen Tympanon und Klangbleche, vgl. **14**, 11. Sodann eine Kelter mit dem eingegrabenen Fafs, in welches der Most fliefst. Auf dem rechten Stück in der Mitte ein brennender Altar mit ebenfalls brennender Fackel; darüber wieder Tympanon und Klangbleche.

7. Silberblechbekleidung von einem sehr alten etruskischen Schmuckkasten. Der Kasten selbst war von Holz.

9. 10. Gufsformen von Granit oder, wie andere annehmen, Steine, in deren hohl gearbeitete Formen dünne Metallbleche vielmehr mit einem Hammer eingeschlagen wurden. Die grofse rechteckige Vertiefung auf Fig. 10 scheint auf jeden Fall für Vollgufs bestimmt gewesen zu sein.

71. Tafel.

1. Hephäst auf einem Felsblock sitzend hält mit der Zange ein Stück Eisen, auf das er mit seinen Gesellen losschlägt. Im Hintergrunde das Schmiedefeuer. Rechts ein Haus.

2. Links ist ein Arbeiter an einer Wage beschäftigt, deren Wagebalken der Künstler ungeschickter Weise nach rechts keinen Abschlufs gegeben hat. Rechts neben der Wage anscheinend eine grofse flache Schüssel, die durch kreuzweise darüber gespannte Stricke oder Stangen an einem Brette festgehalten wird, schwerlich ein Ofen. Darunter auf einem grofsen viereckigen Blocke rechts ein Amboſs, an welchem gearbeitet wird. In der rechten Ecke macht sich ein Arbeiter an einer auf ein Tischchen gestellten Schüssel zu thun. Darüber ein Tierbild vielleicht als Aushängeschild.

3. Verkaufslokal eines Messerschmieds. Links der Käufer, rechts der Meister. Im Tische eine Schublade. Die dargestellten Werkzeuge scheinen zum Teil chirurgische Instrumente zu sein. Die der untersten Reihe stecken bündelweise in Futteralen.

4. Ein Schuster schneidet auf einer Platte ein Stück Leder zurecht. Die Platte wie Fig. 6. Das Messer wie Fig. 6—8. An der Wand ein unklarer Gegenstand, ein Stück Leder, ein Hammer, ein Leisten, ein Schuh, ein zweites Messer.

5. Neben der Feuerstätte zwei kleine Gefäfse, in deren einem sich eine weifse Masse befindet. Die Darstellung gestattet keine sichere Deutung der Figur. Jedenfalls kein Gerber. Man hat an einen Bäcker oder Garkoch gedacht.

6. Es wird einer Dame Mafs genommen. Sie ist zu dem Zwecke auf ein niedriges Tischchen getreten, auf welchem eine Platte liegt, wie sie die Schuster beim Schneiden des Leders benutzen, vgl. Fig. 4. Auf der Platte liegt ein Stück Leder unter den Füfsen der Dame, und der Meister ist im Begriffe, dasselbe nach der Gestalt des Fufses als Sohle zurecht zu schneiden. Der Geselle hält inzwischen ein halbgerolltes Stück Leder bereit, um es als Oberleder des Schuhes um den Fufs zu legen und anzumessen. Dahinter steht der Herr der Werkstatt oder ein Besucher wie **8**, 6; **69**, 6. Unter dem Tische ein Kessel und eine halbfertige Sandale. An der Wand zwei Stück Leder, zwei Leisten, ein Korb, ein Mafsriemen (?). Auf dem Brettchen eine Zange, drei Ahlen mit Holzgriffen und ein Schustermesser, vgl. Fig. 4, 7, 8. Das Bild gehört derselben Vase an wie **69**, 6.

7. Schustermesser wie Fig. 4, 6, 8. Ahle wie Fig. 6.

8. In einer pompejanischen Gerberei gefundene Werkzeuge. a ein Blanchierwerkzeug, bestehend aus Holz mit eingelassener und durch zwei Nägel befestigter Bronze. b Schabeisen: die Spitzen staken in Holzgriffen. Die Schneide befindet sich an der konkaven Seite. c halbmondförmiges Messer zum Schneiden des Leders wie Fig. 4, 6, 7.

9. a—e Verschiedene Werkzeuge für Lederbearbeitung. f, g Gerberschabeisen.

---

72. Tafel.

1. Der linke Erot scheint den Leisten aus einem Schuh zu ziehen, der rechte das Innere eines Schuhes zu

prüfen. Auf dem Brette und im Schranke kleine Gefäfse und Schuhe oder Leisten.

2. Haarschneider. Die Schere Fig. 2a scheint aus zwei Teilen zu bestehen, abweichend von der gewöhnlichen Form antiker Scheren, wie sie **75**, 4; **78**, 9 zeigen.

4. Der Arzt Jason befühlt die Brust eines Kranken. Daneben ein etwas grofs geratener Schröpfkopf, vgl. Fig. 10.

5. 6. Heilquelle von Umeri (salus Umeritana) von einer Silberschale. Im Altertume wurden wie auch in unserer Zeit in Badeorten vielfach Trinkgefäfse fabriziert, die sich auf das Badeleben des Ortes bezogen und für die Kurgäste, die sie wohl zur Erinnerung mitnahmen, bestimmt waren, vgl. Fig. 12. Eine Quellnymphe gieſst das heilbringende Wasser in ein ummauertes Becken. Die Bäume deuten die waldige Gegend an. Geheilte Kurgäste bringen Dankopfer, rechts ein armer, links ein reicher. Neben dem Strudel wird Wasser zum Zwecke der Versendung in die Ferne in Krüge gefüllt, unten zu demselben Zwecke in ein grofses Wagenfafs. Rechts ein Kranker, dem ein Glas gereicht wird. Die Aufschrift L. P(ompeii) Corneliani (pondo) III (scripulorum) II nennt Eigentümer oder Fabrikanten und Gewicht der Schale.

7. Zwei Eroten und zwei Psychen in unklarer Handlung.

8. Speculum magnum matricis. — **9**. Gebogene Zange zum Herausziehen von Knochensplittern.

10. Im Asklepiosheiligtum zu Athen gefunden. In der Mitte chirurgische Instrumente; rechts und links Schröpfköpfe, vgl. Fig. 4.

12. Glasvase mit der Ansicht des Badeortes Puteoli (nicht Bajae). Sie diente offenbar demselben Zwecke wie die Silberschale Fig. 5. Rechts ein Stück Molo, das dem

Ufer parallel läuft. Am äufsersten Ende rechts ist angedeutet, wie der Damm an dieser Stelle nach dem Lande zu umbiegt. Die Durchfahrten wie **64**, 8. Auf dem Damme sehen wir zunächst einen von einem Viergespann gekrönten Triumphbogen, vgl. **28**, 1, der natürlich quer auf dem Damme stehend zu denken ist: er ist vom Künstler nur, um sichtbar zu werden, von der Vorderseite dargestellt. Dann folgen zwei Ehrensäulen, pilae. Auch der links von diesen stehende von Säulen getragene Bau scheint auf dem Molo zu stehen. Er ist wohl in seinem Grundrisse quadratisch und auf allen vier Seiten mit einem giebelartigen Abschlusse gekrönt zu denken. Das Bild zeigt drei dieser Abschlüsse mit der fehlerhaften Perspektive, die der ganzen Darstellung eigen ist. Unter der Wölbung dieses Gebäudes hindurch sieht man auf das Ufer, ripa. Die linke Hälfte des Bildes nimmt ein grofses, auf Pfählen in der See errichtetes Gebäude ein, das als Palast, palatium, bezeichnet ist. Die beiden gewölbten Teile sind jedenfalls die aufgeklappten Schmalseiten des Baues. Das sie oben verbindende Gitterwerk und das Bretterwerk darunter, über welchem „Austerbänke“, ostriaria, zu lesen ist, läfst sich freilich schwer deuten. Möglicherweise ist darin ein „freier umgitterter Raum“ vor dem Palaste zu erkennen. Wahrscheinlicher jedoch ist es, dafs sich das Gitter an den Langseiten des flachen Daches des Palastes hinzog, während nur das Bretter- oder Balkenwerk sich vor dem Palaste befand. Links steht noch „Teich“, stagnum. Oben die an den Badegast, für den das Gefäfs bestimmt ist, gerichteten Worte: „Lebe glücklich, mein Teurer“, *anima felix vivas.*

73. Tafel.

1. 2. 8. Sarkophag aus Cypressen- und Taxusholz; beide Bäume galten als Totenbäume. Etwa 4. Jahrh. v. Chr. Fig. 8 giebt das Ornament des mittelsten Feldes der Schmalseite Fig. 2 wieder.

3. In der Mitte der einen Volute befand sich ein Glasornament.

4. 5. Dem 5. oder 4. Jahrh. v. Chr. angehörende Reste sehr schöner griechischer Holzarbeit. Es sind vielleicht Teile einer Lyra. Das Holz hat eine Stärke von etwa einer Linie. Die Umrisse sind eingeritzt: Bemalung war ursprünglich vorhanden. Dargestellt ist das Urteil des Paris. Links dieser selbst in phrygischer Kleidung. Ihm gegenüber Hera, dann Athena und zuletzt Aphrodite, auf deren Schulter der Liebesgott Platz genommen hat.

6. Ein Tischler arbeitet an dem Kasten, in welchen die dahinter stehende Danae mit ihrem Knaben Perseus eingesperrt werden soll. Er bohrt mit dem Drillbohrer ein Loch in den Kasten: die Linke hält den Bohrer, die Rechte führt den Bogen wie **74**, 7: unten eine Axt wie Fig. 9.

7. Arbeit an einer hölzernen Herme. Rechts ein Hammer. Am Rande Huldigung an Hipparchos (den Tyrannen?).

9. Ein Schiffszimmermann, faber navalis, arbeitet an den Leisten eines Schiffssteges. Derselbe ist in übertriebener Weise nach unten gebogen, um die Wirkung der Last des daraufstehenden Arbeiters anzudeuten. Aufschrift: „P. Longidius ist eifrig bei der schweren Arbeit."

10. Links wird ein Brett gesägt, das durch einen Bock und einen Balken gestützt ist, vgl. **74**, 5. In der

Mitte der Aufseher. Rechts wird ein halbmondförmiges Brett bearbeitet.

12. Die Säge ist ungeschickterweise so gezeichnet, als befände sich das Blatt unter dem zu durchsägenden Brette. Rechts ist ein zweites Brett an den Tisch geschraubt. Unten Hammer und Kasten; links Flügelthür, rechts auf einem Wandbrette ein Gefäfs.

---

74. Tafel.

1—4, 6—8. Römisches Glasbild, das die verschiedenen Arbeiten einer Tischlerwerkstatt vorführt. In der Mitte der Meister Fig. 8 mit Stab und Rolle, im Gürtel das Winkelmafs. Ringsherum sind die Beschäftigungen dargestellt: 1 Bearbeiten eines Brettes mit der Hacke, vgl. **73**, 9—11. — 2 Hobeln. — 3 Spalten eines Brettes unter Beistand der Minerva. — 4 Schnitzen eines Ornamentes. — 6 Sägen: das Brett, auf eine Bank gestützt, wird mit dem linken Knie und der linken Hand gehalten. — 7 Bohren mit dem Drill- oder Bogenbohrer wie **73**, 6.

5. Aus einem Handwerkerfestzug. Die Tischler tragen auf einem Traggestell, *ferculum*, Abzeichen ihres Berufes. Vorn steht Daedalos, der Patron der Tischler, an der Leiche des von ihm aus Künstlerneid getöteten Neffen Talos. In der Mitte wird ein Brett durchsägt, das auf einer Stütze ruht wie **73**, 10. Dahinter hobelt, wie es scheint, ein Arbeiter ein Brett. Ganz links der Rest eines Standbildes der Athena, der Schutzgöttin des Handwerkes, mit ihrem Schilde.

9. Zimmermann mit Axt und Mefsstab.

10. Bearbeitung eines Ornaments. Links Arbeit am Schleifstein (?).

11. Ein grofses Tuch, mit welchem der Sarkophag eines Kriegers bedeckt war, vgl. **94**, 2. Lockeres Gewebe aus Schafwolle. Das Gemälde ist, wie es auch ägyptische Praxis war, erst auf das fertige Gewebe aufgetragen. Griechisches, wahrscheinlich attisches Fabrikat des 4. Jahrh. v. Chr. Einzelne Aufschriften wie Phaidre, Eulimene sind lesbar.

12. Stück der Sarkophagdecke eines männlichen Toten. Die Textur entspricht der des heutigen Rips.

13. Der Stoff ist ganz seiden und geköpert. Die helle Partie rechts ergänzt.

14. Die Fäden sind vor der Bearbeitung gefärbt. „Die Textur ist die eines zwei- bis fünfbündigen Atlas, welchen man gegenwärtig Levantine nennt."

---

75. Tafel.

1. Von derselben Vase wie **63**, 3. Penelope und Telemach. Der Webstuhl besteht aus zwei vertikalen Hölzern, die oben durch einen Querstab verbunden sind. An dem letzteren befinden sich Pflöcke, deren Bestimmung unklar ist. Darunter ein anderer Querstab, um den ein Stück des fertigen Gewandes gewickelt ist. Es trägt eine einfache Randverzierung, während das folgende fertige Stück geflügelte Figuren zeigt. Der Querstab diente vom Beginn der Arbeit an zum Tragen der Kette. Die unteren Querstäbe sind entweder Lehnen für die hängende Kette oder Leisten zur Festigung des Gerüstes. Vorrichtungen zur Sonderung der Fadenreihen der geraden und ungeraden Zahlen gab es im Altertum nicht. Die Fäden der Kette mufsten also vor dem Durchziehen jedesmal mühsam mit den Fingern getrennt werden. Unten

tragen die Fäden Gewichte, Zeddelstrecker, welche den Zweck haben, die Fäden in Ordnung zu halten. Die Vase gehört dem Ende des 5. oder Anfang des 4. Jahrh. v. Chr. an. Horizontale Webstühle kommen erst in späterer Zeit in Gebrauch.

2. Tuchwalkerei, *fullonica.* 1, 3, 5, 6 für Vermietung bestimmte Läden mit den Hinterzimmern 2, 4 und Räumen des Obergeschosses, zu welchen die sichtbaren Treppen hinaufführten. 7 Zimmer für Annahme von Bestellungen mit einer Fensteröffnung nach der Strafse zu. 8 Hausflur. 9 kleines, ein Meter hohes Gemach. 10 Peristyl mit marmornem Wasserbassin *b*, Abflufsöffnung für Regenwasser *c* (rechts) und Zisterne *c'* (links). 11—18 Zimmer für verschiedene Zwecke. 19 Privatbäckerei mit Backofen *d*, Tisch *e* und Küchenherd *f*. 20 Gang mit Treppe. 21—25 Räume für verschiedene Zwecke. 26 vier grofse Wasserbehälter, vielleicht für die Färberei. 27 sechs kleine Zellen zur Aufnahme der Waschbütten, wie sie Fig. 7 dargestellt sind. 28 Grube. 29 Behälter ungewisser Bestimmung. 30 gewölbter Waschraum mit Steintisch zum Ausschlagen des Tuches. 31 Schlafzimmer. 32 Vorraum dazu. 33 Atrium. 34 zweiter Eingang der Frontseite. 35 Speisezimmer. 36 Sklavenzimmer. 37 Treppe. 38 vielleicht ein Schrank.

3. Spindel aus einem beinernen Stab und einem ornamentierten Wirtel aus Stein bestehend. Der Wirtel diente dazu, die Spindel leichter in Drehung zu setzen.

4. Die hervorstehenden Wollfäserchen werden mit der Handschere abgeschnitten.

5. In der Linken hält die Spinnerin den Wocken, mit der Rechten zieht sie den Faden aus, an welchem die Spindel mit dem Wirtel hängt, vgl. Fig. 3.

6. Frau mit Wocken und Spindel.

7. Die Stoffe werden in Bottichen durch Treten mit

den Füfsen gewalkt. Der zweite Walker stützt, um besser stampfen zu können, die Arme auf die niedrige Wand, vgl. Fig. 13. Die Bottiche stehen in Zellen wie Fig. 2, 27.

8. Grabstein eines Purpurfärbers, *purpurarius*. Ein spatelförmiges Gerät, wohl zum Umrühren des Farbstoffes; drei Gefäfse; eine Wage mit daranhängender Wolle; aufserdem zwei Muscheln (?).

9. Eine Spinnerin. Sie scheint den Faden noch einmal um den Wocken zurückzuwickeln.

10. Links unten unklare Darstellung; weiter rechts ist ein Arbeiter beschäftigt, vermittelst einer Bürste oder Striegel ein an einer Stange aufgehängtes Stück Zeug aufzukratzen. Von rechts kommt ein anderer mit einem Gestell, über welches die Stoffe zum Schwefeln gehängt wurden; in der Linken trägt er das Kohlenbecken. Auf dem Gestell eine Eule, der heilige Vogel der Minerva, der Schutzgöttin der Arbeit an Gewändern.

11. Links scheint eine Bestellung gemacht zu werden. Die sitzende Frau „reinigt eine Striegel oder Bürste, indem sie damit über eine ähnliche streicht.“ Oben hängen Stoffe.

13. Ein Walker, der den Stoff in einem viereckigen Gefäfse stampft. Er stützt seine Arme auf wie der zweite Walker Fig. 7.

13. Mahlzeiten.

Während in der homerischen Zeit die Griechen nach ursprünglicher Sitte bei Tische safsen, kam später zuerst bei den Joniern, dann auch bei anderen griechischen Stämmen der Gebrauch auf, liegend zu speisen (**76**, 2, 4; **77**, 9). Die Frauen konnten sich aber, soviel wir wissen, nirgends in Griechenland zu der Annahme dieser Neuerung entschliefsen (**96**, 2). Von den Griechen verpflanzte sich die Sitte auf die Römer (**77**, 3—6), und bei den verweichlichten Etruskern scheuten sich selbst die Frauen nicht, sie mitzumachen (**76**, 8).

Der Grieche lagerte auf einer langgestreckten viereckigen Bank, der Kline, über welche ein Polster gebreitet war. Man stützte den Oberkörper auf den linken Arm vermittelst eines oder mehrerer Kissen, die am Kopfende des Ruhebettes lagen (**76**, 2 u. a.). Die Lagergestelle waren in der Regel für je zwei Schmausende (**76**, 2, 4, Vign. 8), selten für nur einen (**77**, 9) oder für drei berechnet. War eine gröfsere Anzahl Gäste geladen, so stellte man die Speisesofas wohl im Viereck auf (**77**, 9), um eine bequeme Unterhaltung zu ermöglichen. Entweder erhielt jeder Gast seinen eigenen Tisch (**77**, 9), eine Gewohnheit, welche die Griechen schon in den homerischen Zeiten beobachteten, oder es stand doch vor jeder Kline ein solcher (**76**, 2 u. a.).

Anders die römische Tischordnung. Sie drängte die Schmausenden um einen einzigen Tisch zusammen, dessen eine Seite für die aufwartende Bedienung frei blieb, während um die drei anderen die Lagerplätze gruppiert wurden (**77**, 3, 4). Anstatt mehrerer Speisesofas stellte man jedoch ein einziges, zusammenhängendes, für neun Personen berechnetes Lager, ein Triklinium, her, welches von dem Fufsende nach dem Kopfende ein wenig aufstieg. Diese Einrichtung war eine so feststehende, dafs man häufig gleich bei Erbauung eines Hauses das Speisesofa und den Tisch als unlösbare Bestandteile des Gebäudes von Steinen oder Ziegeln im Efszimmer aufmauerte (**55**, 14). In späterer Zeit treten halbrunde Speiselager an Stelle der dreiseitigen. Aber die Beschränkung auf die Neunzahl der Gäste wurde auch bei dieser Neuerung beibehalten (**77**, 5). Ein festes Zeremoniell bestimmte die Ordnung, nach welcher die Schmausenden auf dem Sofa verteilt wurden (**77**, 3). Wollte der Wirt einmal mehr als neun Gäste bei sich sehen, so mufste er ein oder mehrere besondere Triklinien für die überschüssige Zahl der Geladenen errichten.

Jedes Gelage zerfiel nach griechischer Sitte in zwei scharf geschiedene Teile. Während des ersten kürzeren Teiles widmete man sich ausschliefslich dem Essen; jede Unterhaltung war während dieser Zeit ausgeschlossen; selbst dem Weine sprach man entweder gar nicht oder doch nur in geringem Mafse zu. Am Schlusse dieses Teiles wurden die Tische fortgetragen und nun begann das Trinkgelage, das durch Gespräch, Gesang und Musik gewürzt wurde (**76**, 2, 4). Kränze wurden zur Erhöhung der Festfreude um das Haupt gewunden. Blumen und Zweige schmückten den Saal (**76**, 2). Alle unsere Abbildungen stellen diesen zweiten Teil des Gelages, das sogenannte Symposion, dar. Man sieht auf denselben neben

den Speiselagern regelmäfsig die bald runden, bald viereckigen, auffallend niedrigen Tischchen, welche zur Aufstellung des Trinkgeschirres und der zum Wein genossenen Leckereien bestimmt waren.

Den Wein ungemischt zu geniefsen galt bekanntlich bei den Griechen und Römern für ein Zeichen von Unmäfsigkeit. Er wurde vielmehr in der Regel mit Wasser gemischt und zwar in der Weise, dafs das Wasser den Hauptteil des Trankes bildete. Das Mischungsverhältnis gab der Vorsitzende des Trinkgelages an. Diener vollzogen die Bereitung des Trunkes in dem für jede Schmauserei unentbehrlichen Mischkruge (**76**, 2). Während des Trinkgelages naschte man von dem Backwerk und den Früchten, die als Nachtisch aufgetragen waren (ebendas.).

---

76. Tafel.

1. Darstellung aus dem pompejanischen Alltagsleben. Die Brote, welche alle dieselbe Gestalt haben wie das dem Käufer überreichte, sind regelmäfsig übereinander geschichtet. Rechts oben und im Korbe kleineres Backwerk.

2. Trinkgelage in einem von Säulen getragenen Speisezimmer. Drei Männer lagern auf zwei Klinen, der linke hält in der einen Hand eine Trinkschale, der rechts gelagerte übt das Kottabosspiel. Hinter ihm der Kottabosständer, vgl. **78**, 1. Neben dem mittleren Schmausenden sitzt eine Frau, eine zweite spielt die Doppelflöte. Die Frauen haben weifse, die Männer dunkle Hautfarbe. Links auf dem Boden steht der Mischkrug. Weiter ein rundes Tischchen mit Früchten und Geräten. Sodann ein viereckiger Tisch, der, wie es bei Speisetischen üblich war, von drei Füfsen getragen wird. Auf demselben

zwei Spitzkuchen, ein Trinkhorn, ein Becher und Früchte. Ganz rechts bringt der aufwartende junge Sklave einen Eimer herbei. Aufserdem sehen wir Stubenvögel (vgl. Fig. 8, Taf. **82**, 12), viele Zweige, Trinkschalen, eine weibliche Maske und eine Lyra. Die eierförmigen Gegenstände am Boden deuten auf Überbleibsel des Mahles, die man ohne weiteres unter den Tisch zu werfen pflegte, oder vielleicht auch auf Näschereien für die Stubenvögel und andere Haustiere (Fig. 8, Taf. **77**, 6). Oben rechts eine Fensteröffnung wie **56**, 6.

3. I Thongefäfse: *a* und *b* Weinamphoren, vgl. **65**, 8, 9. — II Glasgefäfse: *c* zwei Flaschen (Lagoenae **65**, 10?) in einem thönernen Korbe, *d*, *e*, *f* Trinkgläser (**78**, 2) mit aufgeschmolzenen Verzierungen, *g* oben abgebrochenes, trichterartiges Gerät, *h* Trichter, *i* Schale mit Unternapf, *k* Ölfläschchen, vgl. **21**, 9; **23**, 6, *l* Fläschchen, *m* Schale, *n* Heber, *o* Kanne, *p* eigenartig geformtes Fläschchen, *q* unten spitz zulaufendes Gefäfs, *r* Eimerchen, *s* Salbengefäfs, vgl. **82**, 14, *t* Heber (?).

4. Drei Männer beim Trinkgelage; eine Flötenspielerin, eine Kastagnettentänzerin, vgl. **77**, 2. An der Wand zwei Körbe (?), ein Barbiton, zwei Kränze.

5. An der Wand hängen zwei Ferkel, ein Hase und vier Vögel, jedenfalls Gänse. Auf diejenige, welche die Wildbrethändlerin eben herabnehmen will, weist die hinter ihr stehende Frau mit pathetischer Gebärde und deklamiert dabei die beigeschriebenen vergilischen Verse, in welchen Äneas der Dido einen ewigen Ruhm verheifst:

Dum montibus umbrae
Lustrabunt convexa polus dum sidera pascet,
Semper honos nomenque tuum laudesque manebunt.

Solang' noch Schatten die Berghöh'n
Wandernd umziehn, solange der Pol noch nährt die Gestirne,
Soll dir Ehre und Namen und Ruhm in Ewigkeit bleiben.

Sie bezieht diese Verse scherzhafter Weise auf die Gans als die nächtliche Retterin des Kapitols. Ergänzt ist der linke Arm der Sitzenden.

6. 9. Fig. 6 ist natürlich in allen Einzelheiten unzuverlässig. Doch zeigt die Darstellung die Form der zahlreich in Pompeji erhaltenen Ladentische solcher Garküchen. Die grofsen Töpfe, in welchen das Essen sich befindet, sind in den Tisch eingelassen. Am Ende des Tisches eine Feuerungsvorrichtung. Auf Fig. 9 bezeichnet 2 die Strafse, 3 den Laden, 4 eine Treppe, die in das Obergeschofs führt, 5 die Hinterräume des Ladens.

8. Etruskische Bankettszene. Auf den beiden Klinen lagern zwei Männer und zwei Frauen; eine dritte steht dahinter. Links die Flötenspielerin. Auf den beiden Speisetischen Schalen und Becher. Der aufwartende junge Sklave gieſst eben durch das mit Schnee gefüllte Kühlgefäfs (*colum*) Wein in einen Becher. Ein anders konstruiertes griechisches Kühlgefäfs s. **77**, 7. Haustiere waren eine besondere Liebhaberei der Etrusker.

---

77. Tafel.

2. Der Stab der Lehrmeisterin diente wohl zum Taktschlagen. Die rechte Tänzerin mit Kastagnetten wie **76**, 4.

3. Die Pfeile bedeuten die Richtung, in der sich die Gäste lagerten, die schraffierten Stellen die erhöhten Ränder für die Armpolster. Zwischen Tisch und Speisesofa ist nicht soviel Raum, dafs ein Mann hindurchgehen könnte. Man unterschied *locus imus* als die unterste, *locus medius* als die mittlere, *locus summus* als die obere Lagerreihe. Der Wirt nahm den ersten Platz 1 des *locus imus* ein. Neben ihm, auf dem dritten Platze 3

des *locus medius*, war der Platz für die angesehenste Person unter den Gästen.

4. Römisches Speiselager, Triklinium. Die Perspektive der Darstellung ist sehr ungeschickt. Rechts und links die aufwartenden Sklaven.

5. Rundes Speiselager, sigma oder stibadium.

6. Römische Mahlzeit, bei welcher aber der Schmausende nach griechischer Sitte ein eigenes kleines Speisetischchen vor sich hat. Links Musizierende. Rechts Sklaven mit Schüsseln.

7. 8. Die innere Gefäfshöhlung war für den zu kühlenden Wein, die äufsere für den Schnee bestimmt. Das von dem zerschmelzenden Schnee abfliefsende Wasser lief durch die Öffnung im Boden weg. Eine andere Art Kühlgefäfs **76**, 8.

9. Griechisches Trinkgelag. Die Darstellung zeigt, wie man eine gröfsere Anzahl Speiselager gruppierte: das dritte rechts dargestellte steht im rechten Winkel zu den beiden anderen. Der danebenstehende Tisch erweist sich wieder als dreifüfsiger, vgl. **76**, 2. Eigentümlich sind die von den beiden anderen Tischen herabhängenden Gegenstände. 5. Jahrh. v. Chr.

10. Weder Griechen noch Römer bedienten sich beim Essen der Gabeln. Wir müssen also annehmen, dafs die aufgefundenen Gabeln trotz der Kostbarkeit des Materials nur für den Gebrauch in der Küche bestimmt waren.

14. Spiele (Jagd).

78. Tafel.

1. Auf der Spitze einer Stange balanciert eine kleine Scheibe, während in halber Höhe eine gröfsere, nach unten gebogene Metallplatte angebracht ist. Es kam nun darauf an, die letzten Tropfen des Weines, die in einer Trinkschale geblieben waren, indem man die Schale mit einem Finger am Henkel fafste, nach der kleineren Scheibe zu schleudern, so dafs diese auf die Metallplatte niederfiel. Die Art des Klanges, der dadurch entstand, galt als Liebesorakel. Das Spiel war bei den Trinkgelagen der Griechen im 4. und 5. Jahrh. v. Chr. sehr beliebt, vgl. **76**, 2.

2. Zechende in der Osteria. Nach den Kapuzenmänteln zu schliefsen, müssen es Reisende sein, **62**, 12. Die hohen Trinkgläser wie die pompejanischen **76**, 3 *d—f*. Rechts der Kellner mit Weinkanne und Becher. Am Rechen verschiedene, schwer zu bestimmende Genufsgegenstände.

4. Jongleur mit einem zahmen Affen und einem dressierten Hunde, der die Leiter hinaufläuft. Unten ein Häufchen Kugeln — für das beliebte Kugelwerfen — und ein Gefäfs. Oben zwei ineinandergreifende Ringe.

5. Die Turnkünstlerin schlägt Purzelbäume über die aufgestellten Schwerter. Die Bälle oben deuten auf den Ballwurf, den sie ebenfalls übt. Zur Raumfüllung ein Epheublatt.

6. Szene in einem pompejanischen Wirtshause. Zwei Gäste sitzen beim Brettspiele. Der eine sagt: „Es ist aus.“ Der andere erwidert: „Es sind nur Zwei, nicht Drei.“ Sie springen auf und es kommt zu Thätlichkeiten. Der erste ruft: „Nicht Zwei, sondern Drei für mich, ich war aus.“ Der andere: „Elender Spitzbube! ich war es.“ Der kleine dicke Wirt kommt herbei und schiebt sie hinaus: „Geht! Streitet euch draufsen.“ Exsi. Non tria, duas est. Non II a me, tria: ego fui. Orte fellator, ego fui. Itis, foris rixiatis.

8. Drei Eroten fertigen Kränze, indem sie Blumen an Schnüre oder Drähte reihen. Zwei packen die fertigen in ein rundes Behältnis. Ein anderer bringt neue Blumen herbei. Psyche als Verkäuferin.

9. Drei geflügelte Mädchen reihen Blumen und Blätter auf. Ein Eros mit einer Schere von der gewöhnlichen Form will ein Gewinde abschneiden.

---

79. Tafel.

1. 3. 4. 5. Hahnen- und Wachtelkämpfe waren bei den Griechen und später auch bei den Römern sehr beliebt. In Athen wurden regelmäfsig Hahnenkämpfe von Staats wegen im grofsen Dionysostheater aufgeführt. Die Leidenschaft, mit der man diesen Sport betrieb, ging so weit, dafs zuweilen ganze Vermögen auf einen Hahn verwettet wurden. Fig. 1 zeigt den mit Kränzen und Tänien herbeieilenden Besitzer des siegreichen Hahnes

und seinen jugendlichen Sklaven, der die Palme überbringt. Rechts in trauernder Haltung der Besitzer des besiegten Hahnes nebst seinem Sklaven. Fig. 3 = **62**, 2. IV.

2. Ein starker Nagel ist in den Boden geschlagen und an ihm ein Seil befestigt. Der Knabe, der das letztere hält, ist vermutlich so lange den Schlägen seiner Kameraden ausgesetzt, bis es ihm gelingt, das Seil um einen seiner Peiniger zu werfen und ihn so festzuhalten. Der Gefangene würde dann seinen Platz einnehmen.

6. Wippschaukel. Das linke Mädchen ist Archedia, das rechte Napalina benannt; die Hinzufügung des Flügelknaben Eos (Eros?) mit der Siegesbinde ist zunächst durch das Bedürfnis der Raumfüllung veranlafst.

7. **10**. Morraspiel. Dasselbe besteht bekanntlich darin, dafs die Spielenden sich gleichzeitig die rechte Hand entgegenstrecken, indem sie dabei eine beliebige Anzahl von Fingern aufrichten. Es kommt nun darauf an, dafs jeder möglichst rasch die Summe der von ihm und seinem Gegner gestreckten Finger nennt. Fig. 7 würden wir also „sieben“, Fig. 10 dagegen „sechs“ zu rufen haben. Die Art des Spieles brachte es mit sich, dafs es dabei sehr lebhaft zuging, und es ist wohl anzunehmen, dafs die Alten bei demselben nicht viel weniger laut geschrieen haben als es heutzutage die Italiener thun. Dafs sie aber, wie man gemeint hat, den Stab zwischen sich hielten, um sich nicht im Eifer zu nahe auf den Leib zu rücken, ist wenig wahrscheinlich. Dagegen schützte schon der Umstand, dafs sie das Spiel sitzend übten. Die Art, wie die Hand an dem Stabe ruht, scheint vielmehr darauf zu deuten, dafs man ihn benutzte, um mit den Fingern die Zahl der gewonnenen Points daran zu markieren. Es verdient aufserdem Beachtung, dafs die Spielenden den Stab nicht immer, wie auf Fig. 10, in gleicher Entfernung von sich halten, sondern zuweilen

der eine Beteiligte ihn von sich weg zu seinem Gegner herübergeschoben hat und ihn nur noch an der äufsersten Spitze hält wie auf Fig. 7 und noch deutlicher auf einer anderen Darstellung. Beide Male ist diese Person als die siegende charakterisiert. Vielleicht zählte man also zunächst in der Haltung von Fig. 10 die Anzahl der gewonnenen Einheiten ab und schob nach einer gewissen Anzahl von gewonnenen Touren (etwa fünf) den Stab dem Gegner unter den Arm. Fig. 7 stellt zwei Mädchen dar, die auf dem Wege zum Brunnen oder auch auf dem Rückwege das Spiel begonnen haben und ihre Wasserkrüge als Sitze benutzen.

8. Ephedrismos, Aufsitzen. Die Darstellung bezieht sich auf den zweiten Teil des Spieles. Im ersten Teile zielen die Knaben mit irgend einem Wurfgeschosse nach einem aufgerichteten Stein. Wer ihn nicht trifft, mufs den, der ihn getroffen hat, auf den Rücken nehmen. Es werden ihm von diesem die Augen zugehalten und er mufs so lange mit seiner Last umherlaufen, bis er den Stein mit den Füfsen berührt. Die Griechen nannten in Jugendspielen den Sieger König, den Besiegten Esel. Unser Bild zeigt das Spiel von drei Knaben ausgeführt. Am Boden der aufgerichtete Stein und der kleinere, der ihn stützt. Oben Huldigungsinschrift.

---

80. Tafel.

1. Die Art des Spieles ist nicht erkennbar. Die linke Spielerin wird durch den Eros als Siegerin charakterisiert.

2. Die Tiere, Ziegenbock, Kaninchen und Wachtel (**82**, 12; **86**, 2), sind natürlich lebend zu denken. Fig. **82**, 6,

ein Affe, **82**, 10, ein Hund als Spielgefährten eines Knaben. Links eine Diskosscheibe zum Werfen, auf dem Tische ein Reifen. Aufserdem Thyrsosstab und eine Maske.

4. a b. Häusliche Szene. Die Frau erklärt dem Manne eine Spielregel, dieser hört etwas mifstrauisch zu. Der Hausnarr trägt auch das Seinige zur Aufklärung bei. Das Brett tragen die beiden Spielenden auf dem Schofs. Es hat zwölf Steine, aus deren Stellung nichts für den Gang des Spieles erschlossen werden kann. Die Aufgabe bestand darin, die Steine des Gegners durch die eigenen derart einzuschliefsen, dafs ihm kein Zug mehr übrig blieb. Das Brettspiel soll Palamedes vor Troja erfunden haben, damit sich die belagernden Griechen die Langeweile damit vertrieben, vgl. **36**, 8.

5. Ein Baum, wohl eine Cypresse, trennt zwei Jagdszenen. In der einen wird ein Eber von einem Jäger und drei Hunden angegriffen. Der Nachlaufende ist wohl auch ein Jäger, da er für einen Treiber zu vornehm gekleidet erscheint. In der anderen Szene treibt ein Jäger einen Hirsch und eine Hirschkuh in das von einem Bauer bewachte Netz.

6. Aufschrift: Wer spielt, soll ein genügendes Pfand geben. Dazu Knöchel, Astragalen, deren Form **20**, 7 zeigt. Man benutzte die Knöchel der Hinterfüfse von Rindern, Ziegen oder Schafen zum Würfelspiel. Vier Knöchel gehörten zu jedem Spiel.

8. Unten Jagdspeer und Schild. Oben ein mit Statuen und Hermen geschmückter Wildpark.

15. Hochzeit.

81. Tafel und Vign. 2.

Vign. 2. Braut und Bräutigam begegnen sich mit ihrem Gefolge (?). Die Braut trägt einen langen, nach hinten bis zur Mitte des Körpers herabfallenden Schleier und eine breite Haarbinde. Der Bräutigam trägt einen Lorbeerkranz. Links eine Begleiterin in unklarer Haltung. Rechts eine Fackelträgerin. Ein Lorbeerkranz zur Raumfüllung. Nach einer anderen Ansicht stellt das Bild die Schmückung der Braut vor der Heimführung dar.

I. Links die in den Brautschleier gehüllte schüchterne Braut, die von einer Brautjungfer und einem Brautführer vorwärts geleitet wird. In der Mitte Apollo mit Lorbeerbaum und Köcher und Artemis mit Bogen und Köcher als Hochzeitsgötter. Sodann eine zweite Brautjungfer mit unklarer Geste und der Bräutigam, der vor der Thür seines Hauses die Braut erwartet. Nach sonstiger griechischer Sitte müfste der Bräutigam selbst die Braut aus dem Hause ihrer Eltern holen, vgl. Fig. 9. Diese Einholung fand abends am Schlusse der Hochzeitsfeier statt, die im Hause der Braut mit Opfer und Schmaus begangen wurde. Die Hochzeitsgäste schlossen sich, Fackeln in den Händen tragend, dem Zuge an, der sich unter

Hochzeitsliedern und Musik nach dem Hause des Bräutigams bewegte. Die Mutter der Braut hatte die Aufgabe, durch Fackeln, die sie am eigenen Herde entzündet hatte, dem Herd der neuen Haushaltung das erste Feuer zuzuführen. Der Bräutigam auf unserem Bilde ist, nach dem Speer zu urteilen, als Heros gedacht.

4. Massiver Goldring mit Karneol, der das Brustbild des Apollo trägt. Römische Arbeit. — **5.** Ebenfalls Goldring mit Karneol, darauf das Bild der Artemis. Daneben Altar und Hirsch. In der Linken hält sie einen Pfeil. Römische Arbeit. — **6.** Silberring mit rotem Jaspis. Darauf Papagei, Silen, Tierkopf und zweiter Papagei. — **7. 8.** Goldring mit Türkis. Aufschrift: „Seele (Herzchen, Geliebte) des Kardios“. Der letztere hat ohne Zweifel den Ring seiner Geliebten geschenkt.

9. Der festliche Zug, durch welchen am Abend des Hochzeittages die Braut vom Bräutigam in dessen Haus geleitet wird. Brautjungfern mit Fackeln eröffnen und schliefsen den Zug. Ein Brautführer spielt die Lyra. Hinter ihm das junge Paar. Links das Haus des Bräutigams. Das um die linke Hand des Brautführers geschlungene Lyraband ist vom Künstler, damit es sichtbar werde, vor dem Schallkasten gezeichnet, während es natürlich hinter demselben seinen Platz hat.

11. 12. Nach attischer Sitte wurde die Braut auf einem Wagen aus ihrem väterlichen Hause abgeholt. Auf dem Hochzeitsgefährte unseres Bildes safs aufser Braut und Bräutigam auch noch der Brautführer als Lenker. Der Reiter hinter dem Wagen deutet das Gefolge an. Das eigentümliche fingerhutartige, unten ausgeschnittene Gerät, zu dem die Scherbe gehört, diente als Firstdeckziegel irgend eines niedrigen, kleineren Bauwerkes, etwa eines Grabmales.

16. Frauenleben.

82. Tafel.

I. Zwei Frauen (Dienerinnen der Nausikaa?) ein Gewand zusammenlegend. Ein anderes auf dem Sessel, zwei an der Wand, rechts die Wäschekiste, in welcher die zusammengelegten Gewänder aufbewahrt werden.

2. Mann und Frau, zwei Kinder, das jüngste von einer Dienerin getragen, und vermutlich der Vater eines der Ehegatten. Das Drücken der Hand ist nach griechischer Formensprache nicht Zeichen des Abschieds oder der Begrüfsung, sondern allgemeiner Ausdruck inniger Zusammengehörigkeit. 5., spätestens 4. Jahrh. v. Chr.

3. Der aufgehängte Teppich deutet das Gemach an.

6. Ein Knabe lehrt einen Affen tanzen. Hinten eine kleine Vase als Spielgerät.

7. Goldenes Diadem. Schnuren, welche durch die beiden seitlichen und den oberen Ring gezogen wurden, hielten den Schmuck an der Stirn fest. Die Verzierung ahmt Haarlocken nach.

10. Der Knabe spielt mit einem Wägelchen und hält dem Hündchen einen Kuchen hin.

11. Gliederpuppe.

12. Ibisartiger Wasservogel und Wachtel als Haustiere. Die sitzende Frau scheint eine Schachtel und Nadeln mit verzierten Kuppen zu halten. Die stehende hat in der Linken einen Wollkorb, in der Rechten einen undeutlichen Gegenstand.

13. 14. Die erste Frau trägt einen Wollkorb, die zweite ist am Stickrahmen beschäftigt; die vierte gürtet sich; die fünfte hat eine Spatel zum Schminken wie **83**, 1, nicht etwa einen in Profil gezeichneten Spiegel. Eine Dienerin hält ihr die Schminkbüchse hin und trägt aufserdem einen Puderbeutel (schwerlich Nadelkissen). An der Wand aufser zwei Binden unklare Gegenstände. Alle Frauen tragen verschiedenen Kopfschmuck.

---

83. Tafel.

1. Eros schminkt die Schöne, indem er die Augenbrauen (schwarz) färbt. Schminkpinsel und Fläschchen wie **82**, 14. Der Sitzende ist Bacchus mit dem Thyrsosstab.

2. 3. Etruskischer Metallspiegel. Die glatte Vorderseite ist zur Spiegelung bestimmt, die Rückseite mit einer Zeichnung geschmückt.

5. Der Schmuck besteht aus einer die ganze Brust deckenden, mit Reihen phantastischer Tierfiguren geschmückten Goldplatte.

6. Solche Truhen wurden auch als Sitze benutzt, vgl. **84**, 7.

13. Unten ein Ohrgehänge von zwei Seiten gesehen. Sodann eine Halskette aus Golddrahtgeflecht mit zahlreichen Gehängen. Sie wurde in Agata dei Goti gefunden, nicht wie die übrigen Gegenstände in Pompeji. Sodann eine Armspange und darüber zwei Fingerringe in

Schlangenform. Das Bild der Schlange war für ringförmigen Schmuck aufserordentlich beliebt, weil die Form eine solche Verwendung nahelegte und aufserdem dem Tiere eine unheilabwehrende Kraft zugeschrieben wurde. Im Armring ein Siegelring. Darüber eine sogenannte Bulla, d. i. eine um den Hals zu hängende, ein Amulett umschliefsende Kapsel, wie sie römische Knaben und Mädchen trugen, vgl. **19**, 3. Ganz oben Ohrgehänge und Nadel.

14. Die rechte Gestalt hält ein Schmuckkästchen. Von ihrer linken Hand hängt ein kreisförmiger Schmuck herab. Die Umhüllung der Dasitzenden ist noch nicht gedeutet. Man hat an eine Trauernde gedacht, die von zwei Freundinnen getröstet wird. Möglicherweise aber haben wir darin nur eine gewöhnliche Strafsentoilette zu sehen.

15. Ein Eichenkranz mit Blumen, belebt von Genien und Insekten. Er wurde in einem Grabe gefunden und trägt die Aufschrift: „Gabe des Kreithonios“. Etwa 4. Jahrh. v. Chr.

17. Trachten.

Das urgriechische Hauptgewand scheint in einem wollenen viereckigen Stück Zeug bestanden zu haben, welches halbgebrochen um den Körper gelegt und an der offen bleibenden Seite nur auf der Schulter vermittelst einer Spange zusammengesteckt und etwa an der Hüfte durch einen Gürtel festgehalten wurde. Doch haben die Männer schon in den homerischen Zeiten unter dem Einflusse orientalischer Sitte dieses Gewand mit einem anderen, linnenen vertauscht, welches sich in der Form dadurch unterschied, dafs es an der seitlichen und oberen Stofskante zusammengenähtwar und hier nur Öffnungen für Arm und Kopf hatte. Dieses Gewand, der Chiton, wurde also nicht umgelegt, sondern man schlüpfte hinein wie in ein Hemd; Spange und Gürtel waren entbehrlich geworden. Der Zeugwechsel hing mit der Formveränderung eng zusammen. Denn hatte man einmal das wollene Gewand mit dem vornehmer aussehenden linnenen vertauscht, so ergab sich, da die Leinwand ein häufiges Durchstechen mit der Spange nicht verträgt, die Aushilfe des Zusammennähens von selbst. Ein weiterer Schritt bestand in dem Hinzufügen von Halbärmeln. Die vornehmeren unter den Bürgern gaben übrigens dem Gewande eine solche Länge, dafs es bis auf die Füfse herabreichte

(vgl. die Königstracht **81**, 1), während es als Kriegskleid und von niedrigeren Bürgern auch im Frieden in kürzerer Form getragen wurde. Die bildende Kunst gab den längeren Chiton in Anlehnung an menschliche Verhältnisse auch den vornehmeren unter den Göttern (Poseidon **15**, 19).

Zu diesem linnenen Untergewande wurde sodann noch ein wollener Mantel hinzugefügt, der aus einem oblongen Stücke Zeug bestand und sowohl in der Weise angelegt werden konnte, dafs er über den Rücken gebreitet und die beiden oberen Zipfel gleichmäfsig über beide Schultern nach vorn gezogen wurden (nach Art der Mantille **84**, 10), als auch so, dafs das eine obere Ende auf die linke Schulter gelegt, darauf der Mantel um den Rücken gezogen, sodann unter dem rechten Arme weg oder auch über die Schulter hin (vgl. **20**, 8; **68**, 7) um die Brust gebreitet und das andere obere Ende über die linke Schulter nach hinten geworfen wurde (vgl. **69**, 6; **81**, 1, 2 u. a.). Eine Nestelung war nur nötig, wenn lebhaftere Bewegungen des Körpers vorgenommen werden sollten. Doch zog man es in diesem Falle vor, das Obergewand ganz abzulegen.

Dieses Obergewand, die Chlaina, oder, wie es später hiefs, das Himation, behielten die Griechen in aller Zeit bei, zogen aber in der klassischen Periode die zweite Art des Umwurfes vor. Junge Männer trugen anstatt dieses die freie Bewegung hemmenden Mantels auch ein kleineres, ovales Gewandstück, das am Hals oder auf der Schulter mit einer Spange zusammengehalten wurde. Dies Gewand nannte man Chlamys (**40**, 7). Kleine, an die Zipfel angenähte Gewichte aus Blei oder Thon legten das leichte Gewand in straffere Falten (ebenda).

In Betreff des Chiton aber vollzog sich in der Zeit der Perserkriege eine Änderung, indem man zwar die

genähte Form beibehielt, aber zu wollenen Stoffen zurückkehrte. Gleichzeitig wurde unter dem Einflusse der demokratischen Zeitströmung der bis auf die Füfse reichende Chiton als Kennzeichen des vornehmen Standes aufgegeben und nur noch als Festtracht für die Diener der Gottheit, wie Priester (**14**, 4, 9), Musiker (**7**, 2, 3; **84**, 3) und Schauspieler (**4**, 9, 10 u. a.) beibehalten; ebenso für die Wagenlenker (Vign. 12, Taf. **20**, 10).

Handwerker und Gewerbtreibende trugen bei der Arbeit ein einziges Gewand, die sogenannte Exomis; sie bestand aus einem kürzeren Stücke Zeug, welches derart um den Leib gelegt wurde, dafs der rechte Arm frei blieb und eine Nestelung nur auf der linken Schulter vorgenommen wurde (Vign. 7, 9; vgl. **38**, 1; **63**, 3).

Die Frauengewandung war einem geringeren Wechsel unterworfen. Der genähte Linnenchiton wurde erst in verhältnismäfsig später Zeit und auch da nicht von den Frauen aller griechischen Stämme angenommen. In den homerischen Zeiten tragen die Frauen noch durchaus die urgriechische Tracht, also das Wollengewand, den Peplos, welches mit einer Spange (vgl. **83**, 10—12) über der Schulter befestigt und um die Hüfte durch einen Gürtel zusammengehalten wurde. Diese Tracht ist identisch mit dem sogenannten dorischen Chiton der klassischen Zeit. Es wurde in der Regel der obere Teil des Zeugstückes, etwa ein Viertel der ganzen Länge, zu einem Überwurf umgeschlagen, so dafs Brust und Rücken doppelt gedeckt waren (**77**, 2; **79**, 7 u. a.). Bei lebhaften Bewegungen konnte es aber, wenn das Gewand umgegürtet war, nicht ausbleiben, dafs auf der offenen Seite der Körper teilweise entblöfst wurde (**13**, 7; **55**, 4). Man zog es deshalb vielfach vor, wenigstens die untere Hälfte des Peplos zusammenzunähen und nur die obere offen zu lassen (vgl. **84**, 13). Auch pflegte man das Zeugstück in der

klassischen Zeit auf beiden Schultern anstatt auf einer zu nesteln. Daneben wurde auch von Frauen der völlig genähte wollene Chiton, der vielfach mit Ärmeln versehen war, getragen (**81**, 1; **84**, 2 u. a.). Eine grofse Mannigfaltigkeit der Gewandung ergab sich ferner daraus, dafs man das Unterkleid bald ohne (**13**, 7; **77**, 2), bald mit Gürtel trug und diesen bald unter (**76**, 4; **84**, 12), bald über dem Überwurf (**14**, 3; **84**, 4) anbrachte, sowie aus der bald gröfseren bald geringeren Länge des Überwurfs und dem höheren oder tieferen Platze, den man dem Gürtel anwies.

Während sich die homerischen Frauen mit einem einzigen Gewande, dem Peplos, begnügten, wurde in späteren Jahrhunderten das Obergewand der Männer, das Himation, ein Bestandteil auch der weiblichen Tracht (**81**, 1, 2; **82**, 14). Dieser Mantel wurde von den Frauen in derselben zweifachen Weise umgeworfen, wie von den Männern (Vign. 5, 11, Taf. **35**, 2), aber auch so getragen, dafs er das Haupt mit verhüllte (**83**, 14; **84**, 11).

Das Unterkleid der römischen Männertracht, die Tunika, war ein genähtes, hemdenartiges Gewand, bald mit Ärmeln versehen, bald ohne diese, welches bis zu den Knieen reichte und an den Hüften gegürtet wurde (**19**, 5; **67**, 9 u. a.).

Begab sich der Römer auf die Strafse, so warf er über die Tunika die Toga, das charakteristische Obergewand des Vollbürgers, dessen Tragen Fremden und Sklaven untersagt war. Es bestand nach der gegenwärtig herrschenden Ansicht aus einem elliptisch geformten, weifsen wollenen Tuche, dessen Länge der dreifachen Schulterhöhe des Trägers gleich war und welches in der Längsachse derart zusammengebrochen wurde, dafs die obere Hälfte die untere nicht völlig deckte. Manche Gelehrte nehmen indes an, dafs die Gestalt der ausge-

breiteten Toga im wesentlichen die „eines durch einen schräg laufenden Querschnitt am oberen Ende abgekappten Lampenschirmes“ gewesen sei. Beim Anlegen des Gewandes warf man zunächst das eine Ende von hinten über die linke Schulter und zwar so, dafs es am vorderen Körper herab bis auf den Boden reichte. Den Rest des nach hinten fallenden Stückes zog man sodann unter dem rechten Arme durch nach vorn und warf das Ende über die linke Schulter. Die Art des Umlegens war also im Grunde dieselbe wie beim griechischen Himation, nur dafs die Toga infolge ihrer gröfseren Stoffmasse den Körper vollständiger einhüllte und sowohl vorn als hinten bis auf die Füfse hinabreichte. Dem hierdurch entstehenden schweren Faltenwurf gab man dadurch das Aussehen noch gröfserer Fülle, dafs man das von der linken Schulter nach vorn herabfallende Gewandstück unter dem Bausch, dem sogenannten Sinus, welcher durch Freilassung des rechten Armes entstand, ein wenig hervorzog und über den oberen Rand des Bausches fallen liefs, wie es **85**, 10 besonders deutlich sehen läfst. Freilich war die Art des Umlegens nicht zu allen Zeiten dieselbe. .Die älteste Mode, die Toga zu tragen, liefs für die Bewegung des rechten Armes nur einen sehr geringen Spielraum (**85**, 8), wodurch die Tracht den Charakter ernster Schlichtheit gewann. Später erweiterte man den Bausch (**85**, 9), bis endlich in der Kaiserzeit der kunstvolle Faltenwurf gerade dieses Teiles des Gewandes den Schein reichster und freiester Fülle gewährte (**85**, 10).

Die römische Frau trug eine bis auf die Füfse herabreichende Tunika, die sogenannte Stola, welche unserem modernen Frauenkleide ziemlich ähnlich sah, und als Obergewand in älterer Zeit ebenfalls die Toga, später meist die Palla, ein Gewand, das in der Art

des griechischen Himation um den Körper gelegt wurde (**84**, 8).

Haar und Bart liefsen die Griechen der älteren Zeit lang wachsen, nur vorübergehend nahmen sie, wohl infolge phönikischen Einflusses, die Sitte an, die Oberlippe zu rasieren, während der Kinn- und Backenbart beibehalten wurde (**34**, 4). Aber sie waren weit davon entfernt, Bart- und Haupthaar ihrem natürlichen Wuchse zu überlassen. Vielmehr finden wir sie, soweit wir die Geschichte ihrer Haartracht von der Mitte des 5. Jahrh. nach rückwärts verfolgen können, bemüht, durch Zurechtstutzen, (vgl. **85**, 4), Lockenkräuselung (**85**, 2, 3, 16) und Zopfbildungen (**85**, 1, 16) den Haarwuchs in künstliche Formen einzuzwängen. Erst gegen die Mitte des 5. Jahrh. trat hierin eine Änderung ein, indem man von dieser Zeit an das Haupthaar kürzer schnitt und den Bart seiner natürlichen Entwickelung überliefs (**82**, 2 u. a.). Seit der makedonischen Zeit endlich herrscht die Sitte, das Gesicht völlig glatt zu rasieren. Nur gewisse Sekten der Philosophen schrieben ihren Anhängern das Tragen eines Bartes vor.

Über die älteste Haartracht der Römer sind wir nicht unterrichtet. In der letzten Zeit der Republik und der ersten Kaiserzeit trug man das Haar kurz geschnitten und das Gesicht völlig glatt rasiert (**19**, 1—3). Erst der Kaiser Hadrian brachte nach den Berichten der Schriftsteller den Vollbart wieder zu Ehren (doch vgl. **39**, 2), und von dieser Zeit erhielt sich die Mode bis auf Konstantin.

84. Tafel.

1. Medea durch die phrygische Mütze und das reich verzierte, mit langen Ärmeln versehene Gewand als Asiatin charakterisiert. In der Hand eine Schale.

2. Links kommt eine Dienerin (?) mit einer Truhe herbei. In der Mitte sitzt eine Frau mit Kopfbinde, den linken Fufs auf einen Schemel gestützt. An der Wand eine Lekythos und eine Kithara. Die letztere unterscheidet sich von der gewöhnlichen Form dieses Instrumentes dadurch, dafs die senkrechten Arme des Schmuckes entbehren und das Gehäuse einen gewölbten anstatt des geradlinigen Abschlusses hat, vgl. **7**, 2, 14. Die Augen geben, wenn sie nicht eine blofse Verzierung sind, die Schalllöcher an. Rechts eine dritte Frau mit einem Salbenfläschchen; sie trägt eine Haube. Endlich eine erzbeschlagene Thür.

3. Späteres Kitharödenkostüm. Der lange, bis auf die Füfse herabwallende Chiton ist aus der älteren Zeit geblieben, aber als Obergewand ist der chlamysartige Überwurf hinzugekommen, welcher unter dem Kinn zusammengehalten wird und dessen Stoffmasse gänzlich auf den Rücken herabfällt, so dafs sie den Spielenden nicht behindert. Eine ältere, weniger bequeme Form des Obergewandes mit Nestelung auf der rechten Schulter bei dem Kitharspieler **7**, 2. Noch älter war das sackartige Untergewand, welches der Kitharöde **7**, 14 und zwar ohne Obergewand trägt.

4. Unter dem Bausche des Gewandes sitzt ein zweiter Gürtel.

5. *Καυσία*, eine ursprünglich makedonische Huttracht.

6. Links ein Spiegel. Sodann ein Kamm. Von dem rechts dargestellten Geräte nimmt man an, dafs es zum

Kräuseln des Haares diente und aus einem Stifte bestand, der sich in einem Schafte bewegte. Unter dem Kamme ein unklarer Gegenstand.

8. Das erste Drittel der Palla hängt von der linken Schulter nach vorn herunter, das zweite ist von der linken Schulter hinter Nacken und Rücken herum nach vorn gezogen, das letzte endlich über die linke Schulter nach hinten geworfen. Eine Abwechselung in der Art des Umlegens wurde dadurch ermöglicht, dafs man das zweite Drittel vielmehr unter dem rechten Arme durchzog, so dafs dieser freiblieb, ferner dadurch, dafs man das letzte Drittel, anstatt es über die linke Schulter zu werfen, über den linken Unterarm hängen liefs.

10. Bunt gemusterter Chiton. Als Obergewand eine Art Mantille, deren Enden gleichmäfsig über beide Schultern nach vorn fallen.

11. Strafsenanzug einer griechischen Frau aus späterer Zeit. Das Himation ist über den Kopf gezogen. Darüber die Tholia, ein leichter, aus Flechtwerk gefertigter, oben spitz zulaufender Sonnenhut.

12. Der Gürtel wird unter dem Bausche des Chiton geschnallt.

13. Das sogenannte Tunicopallium wurde von römischen Mädchen als Obergewand getragen. In seiner Form und in der Art des Umlegens entsprach es vollständig dem dorischen Chiton.

---

85. Tafel.

1—6. Ältere Haar- und Barttrachten. Bei 1 hängt der zusammengeschnürte Schopf auf den Nacken herab. Bei 3 ist das Ende des Schopfes nach aufwärts geschnürt;

an der Stirn Korkzieherlocken. 2 5 zeigen das Haar in kleinere Strähne geteilt. 4 sauber verschnittener Bart. Besonders die Zustutzung der Fliege fällt ins Auge. Der Kopf stammt aus hellenistischer Zeit, ahmt aber ein altes Vorbild nach.

7. Der feiste, glatzköpfige Pädagog (vgl. **90**, 1, 2, 9) zupft den Burschen am Ohr. Dieser schreit und greift nach der Schmerzensstelle. Daneben ein Knabe im Mantel.

8—11. Togatrachten. Fig. 8 ist die Toga über die rechte Schulter gezogen. Der kleine Bausch gestattet nur eine sehr mäfsige Bewegung des rechten Armes. Vielleicht ist diese Toga noch nicht doppelt gelegt. — Fig. 9 ist der Bausch erweitert; die Toga bedeckt aber noch die rechte Schulter. Das von der linken Schulter herabfallende Stück Zeug ist bereits ein wenig herausgezogen. — Fig. 10 Standbild des Tiberius. Eine überaus künstliche Art, die Toga anzulegen. Sie ist an der rechten Schulter angeheftet, läfst aber den rechten Arm vollständig frei. Der Faltenreichtum des Bausches erklärt sich zum Teil daraus, dafs die beiden übereinander gelegten Hälften des Stückes sich nicht völlig deckten. Dafs aber diese reiche Tracht mit einem einfachen elliptischen Stücke Zeug hergestellt werden kann, erscheint einigen Gelehrten zweifelhaft. Sie nehmen deshalb an, dafs der auf das rechte Knie herabfallende Bausch von einem besonders angenähten Stücke gebildet werde. Auf den Faltenwurf der Toga wurde eine aufserordentliche Sorgfalt verwendet. Eigens hierfür geschulte Sklaven mufsten zuweilen mit besonderen Instrumenten die Falten hervorziehen und angemessen ordnen. — Fig. 11 Priestertracht. Die Opfernden verhüllten nach römischem Ritus ihr Haupt.

13. Hohe Halbstiefeln; um das Gelenk Riemen geschlagen; vgl. den Reiter **38**, 8.

14. Der Schopf ist von Bändern durchzogen und am Hinterhaupt befestigt.

16. Es sind Zöpfe um das Haupt gelegt, aber durch die darüber geworfenen Scheitelhaare teilweise verdeckt. Ob gerade dieser Haartracht die Bezeichnung Krobylos zukommt, ist nicht völlig ausgemacht.

19. Patrizierschuh. Calceus patricius.

86. Tafel.

I. Eine Grabkammer im Durchschnitte gezeichnet. Der Tote ist in ein langes Gewand gehüllt wie **94**, 5; **95**, 2, 6, 9. Von oben hängen geweihte Binden herab.

2. Im Vogelbauer eine Wachtel, vgl. **80**, 2; **82**, 12. Der Tisch ganz wie Fig. 8.

3. Vgl. **97**, 7.

4. 5. Doppelsitze, Bisellien, bald mit, bald ohne Lehnen (**70**, 5, 6), waren Ehrensessel, die man in Munizipalstädten namentlich an die Augustalen verlieh.

6. Diese in die grofsen (kleinen? vgl. **59**, 5) pompejanischen Thermen von einem gewissen M. Nigidius Vaccula geschenkte Sitzbank ist in Anspielung auf den Namen des Schenkgebers „Kühlein“ mit Kuhfüfsen und Kuhköpfen verziert.

7. 8. 10—13. Tische waren im Altertume in geringerem Umfange in Gebrauch als bei uns. Zum Lesen und Schreiben wurden sie nicht verwendet, vgl. **90**, 1, 6; **92**, 4. Etwas unseren Sofatischen entsprechendes war im Altertum unbekannt. Auch sonst behalf man sich leicht ohne Tische in Fällen, wo uns ein solcher unentbehrlich scheint (**78**, 6; **80**, 4). Von den dargestellten Tischen können 7 und 13 als Efstische benutzt worden

sein. Die Tische 8, 11, 12 vertraten die Stelle unserer Kammerdiener. Fig. 8 ist den Fig. 2 dargestellten fast vollständig gleich. Möbelfüfse als Tierfüfse zu bilden, war ein ebenso naheliegendes als beliebtes Mittel, um die Form des Gerätes zu beleben. Fig. 11 und 12 bewegen sich die Füfse an den Tischplatten in Gelenken und sind untereinander durch bewegliche Querstäbe verbunden, die unten vermittelst eines Ringes in einem Stabe aufwärts und abwärts geschoben werden können. Man kann also die Beine auseinander ziehen und dadurch dem Tische eine geringere Höhe geben. Fig. 10 ein Tempeldreifufs.

9. Etruskisches Bronzegurtbett, vgl. **94**, 7; **95**, 2; **97**, 4.

14. Hölzernes, mit Bronzeplatten beschlagenes Speisesofa. Am Kopfende eine geschweifte Erhöhung zum Aufstützen des linken Armes und darüber noch eine aufrechtstehende Lehne.

87. Tafel.

1. Frühstücksszene auf dem pompejanischen Forum. Das letztere ist durch die Säulenhalle und die vor den Säulen aufgestellten ehernen Reiterstandbilder charakterisiert (vgl. Fig. 4, Taf. **88**). Man scheint in Pompeji in der ersten Kaiserzeit mit der Aufstellung dieser ehernen Statuen auf dem Marktplatze begonnen zu haben. Vier von den Männern haben Flaschen in der Hand, der eine trinkt aus der seinigen vermittelst einer Schale.

2. Geminius Saturninus war Elitesoldat, Beneficiarius. Er setzte sich den Grabstein bei Lebzeiten. Oben ein Totenmahl wie **96**, 2. Rechts und links Löwen. Unten

die Familie des Beneficiarius. Hase, Vogel als Spielzeug, Trauben als Naschwerk der Kinder. Die Darstellung am Fufsboden — Auge, Hahn, Schlange, Schnecke, Eidechse — bezieht sich auf den Mithraskult.

4. 5. Vorn an den Basen der Reiterstatuen ist eine lange Plakattafel befestigt, deren Aufschriften drei Männer und ein Knabe lesen. Auf dem Forum pflegten Bekanntmachungen aller Art und die Verordnungen der Behörden durch solche Tafeln, sogenannte Alba, veröffentlicht zu werden. Fig. 5 zeigt ein solches Album, welches an der Wand eines am Forum stehenden öffentlichen Gebäudes hergerichtet war.

6. Bronzenes Richtertäfelchen. Die Gesamtzahl der attischen Richter wurde in zehn Abteilungen verteilt und jedem Richter ein Legitimationszeichen übergeben, das die Angabe seiner Abteilung enthielt. Es wurden für diese Bezeichnung die zehn ersten Buchstaben des Alphabets benutzt. Der Eigentümer unseres Richtertäfelchens, Epichares, aus dem Demos Halai, gehörte demnach der sechsten Abteilung an (Ⅎ = Z). Rechts und links von dem Namen des Richters die attischen Staatssiegel, von denen zwei Eulen, das dritte ein Gorgonenhaupt zeigen: man hat bereits etwa 58 solcher Täfelchen, wohl alle in Gräbern, aufgefunden.

7. Man war bemüht, das Geheimnis der Abstimmung jedes einzelnen Richters möglichst zu wahren. Zu dem Zwecke erhielt jeder Richter zwei Stimmsteine, *ψῆφοι*, einen freisprechenden und einen verurteilenden, die beide aus einer von einer Achse durchbrochenen Scheibe bestanden. Sie unterschieden sich nur insofern, als durch die Achse des verurteilenden Steines der Länge nach eine Höhlung geführt war, wie sie unser Stein zeigt, während der freisprechende Stein eine völlig massive Achse hatte. Hielt man die Achse zwischen zwei Fingern,

so konnte natürlich der Unterschied nicht bemerkt werden. Es waren nun zwei Urnen aufgestellt, die eine von Bronze für die gültigen, die andere von Holz für die ungültigen Steine. Aufschrift: Öffentlicher Stimmstein.

8. Buleuterion (?) von Olympia, s. **12**, 1.

9. 10. An Stelle der früher in unregelmäfsiger Weise dem römischen Volke gewährten Getreidespenden trat unter Trajan eine Einrichtung ins Leben, welche die Ernährung armer Kinder auf Staatskosten bezweckte. Die so unterstützten Kinder hiefsen Pueri alimentarii. — Fig. 10 zeigt Trajan selbst auf der Sella curulis sitzend, während ihm arme Kinder vorgeführt werden. Auf die Unterstützung armer Mädchen durch die Kaiserin Faustina bezieht sich die Münze Fig. 9.

11. In der Mitte eine Sella curulis, der Amtssessel der Senatoren, vgl. Fig. 10, 12. Rechts und links die Fasces, welche die Liktoren, die öffentlichen Diener höherer Magistrate, trugen, vgl. Fig. 14, Taf. **100**, 1.

13. Die berühmten Schiffsschnäbel sind auf der breiten Fläche der Bühne zu denken. Sie sind nicht dargestellt, weil sie in der Vorderansicht schwer wiederzugeben waren. Rechts und links vom Standorte des Redners Schranken. Zu beiden Seiten des Aufbaues die Volksmenge. Rechts Triumphbogen mit drei Thoren (Severusbogen), links ein einthoriger Triumphbogen (Tiberiusbogen) und ein Hallenbau (Basilica Julia).

---

88. Tafel.

1. Tuch-, Topf- und Brotmarkt. — Links zwei Kaufszenen. Die Verkäufer breiten ein Stück Tuch zur Besichtigung aus und haben ein zweites über die Schulter

gelegt. Auch die kleine Frauengestalt weiter rechts trägt ein Tuch auf diese Weise. Es folgt ein Käufer, der das Innere eines Kessels besichtigt. Im Hintergrunde arbeitet ein Knabe auf einem Amboſs. Es folgt der Verkäufer, der durch Anschlagen eines Stabes den guten Klang des Erzes erweisen will. Vor ihm verschiedene Kessel, sodann ein Käufer mit einem Knaben. Rechts Brotverkäufer. Auf dem Tische und neben demselben mit Gebäck angefüllte Körbe.

2. Weinmarkt. Auf dem Wagen liegt ein grofser Weinschlauch wie **66**, 10, 13. Rechts füttert ein Mann seinen zum Reiten gesattelten Maulesel.

3. Ein anscheinend blinder Bettler erhält eine Gabe. An einer Säule spielen zwei Knaben. Die Frau neben der Reiterstatue gehört zu einer rechts sich anschliefsenden, jetzt abgebrochenen Darstellung.

4. Obstmarkt und Garküche. Links Thor (?). Auf dem Tische undeutliche Gegenstände. Darunter Kessel, kleinerer Korb mit Gebäck (?) und gröfserer anscheinend mit Feigen. Links der jugendliche Verkäufer. Das kleine Mädchen will wohl etwas erstehen. Der Garkoch hält an der Zange ein Schöpfgefäfs. Der von rechts Kommende ist wohl ein Bettler.

5. Viktualien- und Schuhmarkt. Unter den Gegenständen auf der Platte scheinen einige kleine Vögel und Fische zu sein. Vier weibliche Kunden des Schuhmachers sitzen auf Bänken. Der Meister hält in der Linken einen Stab zum Mafsnehmen; an der zwischen Säulen aufgerichteten Wand sind Schuhe aufgehängt, vgl. **89**, 2. Rechts eine Gitterthür.

89. Tafel. (Fig. 1—4.)

1. Tuchmarkt. Links zwei Frauen als Kunden auf einer Bank sitzend; hinter ihnen eine Dienerin. Der Verkäufer zeigt ein Gewand vor. Rechts eine lebhafte Unterredung (Kaufszene?). Im Hintergrunde Gewölbe.

2. Schuhmarkt. Ein Schuhmacher kniet neben einem auf der Bank sitzenden Kunden und macht sich an seinem Schuh etwas zu thun. Der Danebensitzende hält einen unklaren Gegenstand. Dahinter ein Mann mit einem Korbe. Die aufrechtstehende, lebhaft redende Figur gehört zu einer abgebrochenen Gruppe. An der Wand Schuhe wie **88**, 5.

3. Öffentliche Schule auf dem Markte. Die Knaben haben aufgeschlagene Schriftrollen auf den Knieen. Es hat sich Publikum um sie gesammelt. Darunter ein Mann, der in einer Schriftrolle liest. An einem seiner Zöglinge vollzieht der Lehrer eine Züchtigung. Dem Sträfling ist die Tunika ausgezogen worden, und er wird von zwei Kameraden in einer geeigneten Lage gehalten.

4. Man hat angenommen, dafs das Mädchen von seiner Mutter aufgefordert wird, den auf der Bank sitzenden Magistratspersonen eine Bittschrift zu überreichen. Andere denken daran, dafs es in die Schule kommen soll und seinen Lehrern vorgestellt wird.

18. Schriftwesen.

Wachstafeln, Papyrusrollen und Pergamentcodices waren die wichtigsten Schreibmaterialien des klassischen Altertums.

Wachstafeln und Papyrusrollen unterschieden sich von einander durch die Arten ihrer Verwendung. Das Pergament aber kam überhaupt erst in den Zeiten nach Christi Geburt in Aufnahme und verdrängte erst in den allerletzten Jahrhunderten des Altertums die Papyrusrolle aus ihrem Hauptgebiete, dem litterarischen Büchermarkte.

Wachstafeln fertigte man gewöhnlich aus Holz, welches man mit einer dünnen, schwarz gefärbten Wachsschicht überzog. Die Schrift wurde vermittelst eines spitzen metallenen Griffels, des Stilus, eingeritzt, der an seinem oberen Ende glatt oder gerundet war, so dafs er sofort wieder zur Glättung der beschriebenen Stelle verwendet werden konnte (**89**, 5; **90**, 5; **91**, 3, 5, 6, 7). Man gebrauchte die Wachstafeln zwar auch einzeln, zog es aber vor, deren zwei durch Drahtringe so zu verbinden, dafs sie zusammengeklappt werden konnten, weil man dadurch den Vorteil gewann, das beschriebene Wachs durch die hervortretenden aufeinander fallenden Ränder der Tafeln vor Beschädigung schützen zu können (**91**, 3;

5, 6; **92**, 2). Die Aufsenseiten dieser Diptychen blieben natürlich unbeschrieben und konnten künstlerisch verziert werden (**91**, 1). Auch mehr als zwei Tafeln wurden auf diese Weise miteinander verbunden, so dafs das Ganze das Aussehen eines modernen Buches bekam (**90**, 3, 6; **91**, 7). Die Wachstafeln eigneten sich wegen der leichten Tilgung der Schrift vortrefflich für Schreibereien, die keinen dauernden Wert hatten, wie für Schreibübungen der Schuljugend (**90**, 1), Aufzeichnung augenblicklicher Einfälle und Notizen oder für briefliche Anfragen an Nahewohnende, wenn die Antwort gleich hinzugeschrieben werden sollte. Doch wurden sie auch für wichtigere Urkunden, wie Quittungen, Heiratsverträge und Testamente gebraucht; ungeeignet waren sie besonders für umfangreichere Schriftstücke und wurden daher niemals für litterarische Zwecke benutzt.

Sein wichtigstes Schreibmaterial, das Papyrusblatt, bezog das Altertum aus Ägypten, da hier allein die Pflanze, aus der es hergestellt wurde, gedieh. Die schreiblustigen Hellenen fanden in ihrem eigenen Lande kein brauchbares Schreibmaterial. Es mufs daher, wie man mit Recht bemerkt hat, die Einführung des Papyrus für ihre litterarische Thätigkeit etwas von der epochemachenden Bedeutung der Erfindung der Buchdruckerkunst gehabt haben. In welcher Zeit die Griechen dieses Schreibmaterial kennen lernten, können wir nicht mehr feststellen. Jedenfalls geschah es vor der Blüte der Lyrik, vielleicht noch in der Zeit fruchtbaren epischen Schaffens. Einen gesteigerten Verbrauch fand sodann der Papyrus, als die griechischen Herrscher Ägyptens, die Ptolemäer, die Fabrikation desselben beförderten.

Die Herstellung der Papyrusblätter geschah auf folgende Weise. Es wurde das Mark der Papyrusstaude in feine Streifen geschnitten, sodann wurden mehrere dieser

Streifen mit den Breitseiten aneinander gelegt, die so entstandenen Flächen mit Kleister bestrichen und eine zweite Lage Streifen quer über die erste aufgeklebt. Sodann wurde das Blatt in noch feuchtem Zustande gepreſst und mit dem Hammer bearbeitet, endlich an der Sonne getrocknet.

Die so entstandenen Blätter wurden vielfach einzeln in den Handel gebracht und für kurze Schriftstücke, wie hauptsächlich für Briefe, verwendet, **91**, 5; **92**, 11. Es wurde das Blatt, nachdem es beschrieben war, zusammengefaltet oder -gerollt und sodann mit Fäden durchzogen, umwickelt und versiegelt, vgl. **91**, 5. Natürlich muſste man für längere Briefe mehrere Blätter aneinander kleben.

Für gröſsere Schriftstücke verband man aber in der Regel gleich in der Papyrusfabrik eine gröſsere Anzahl Blätter zu langen Streifen, welche mit dem einen Ende an einen dünnen Stab, den Umbilicus, befestigt und um denselben gerollt wurden. Darauf wurden die rauhen Ränder beschnitten, geglättet und gefärbt, zuweilen auch die hervorstehenden Enden des Stabes künstlich verziert. Auch befestigte man oben an der Rolle einen Pergamentstreifen, der zum Aufschreiben des Titels bestimmt war (**89**, 9; **90**, 8; **91**, 7).

Mehrere Rollen wurden, besonders wenn sie Teile desselben Schriftwerkes bildeten, in einer Kapsel vereinigt (**90**, 8) oder auch mit einer Schnur zugebunden (**7**, 18; **89**, 7; **91**, 4), eine rohere Art der Aufbewahrung, die für das empfindliche Material wenig vorteilhaft war.

Man schrieb in der Richtung des Streifens (anders jedoch **90**, 2) kolumnenweise, so daſs man ein Blatt nach dem anderen mit Schrift füllte. Nur ausnahmsweise wurden die Zeilen über die ganze Länge des Streifens fortgesetzt. Beim Lesen hielt man die Rolle in beiden Händen und wickelte sie allmählich nach links zu ab, vgl. **89**, 8; **91**, 8; **92**, 12.

Das Pergament, welches den Vorteil bot, dafs es auf beiden Seiten, nicht wie das Papyrusblatt nur auf einer, beschrieben werden konnte und dafs sich die Schrift wieder tilgen liefs, kam, vielleicht wegen seines höheren Preises, erst vom 3. Jahrh. n. Chr. an für litterarische Zwecke in allgemeineren Gebrauch, und noch bis zum 5. Jahrh. behauptete die Papyrusrolle neben demselben einen hervorragenden Platz. Für kleinere Aufzeichnungen dagegen verwendete man schon in früherer Zeit das Pergament in gröfserem Umfang. In der Form schlofs sich das neue Material an die Wachstafeln an, insofern seine Blätter ebenso wie diese zu Diptychen oder Polyptychen verbunden wurden, aus denen sich schliefslich der mittelalterliche Codex und das moderne Buch entwickelt haben. Pergamentrollen waren ebensowenig in Gebrauch wie Papyruscodices.

Zum Auftragen der Schrift bediente man sich für Papyrus und Pergament in gleicher Weise einer Rohrfeder, die nach Art unserer Gänsefedern zugespitzt war (**89**, 10; **91**, 7). Doch waren daneben auch schon Metallfedern in Gebrauch, vgl. **89**, 13.

---

89. Tafel. (Fig. 5—14.)

5. Etruskischer Schreibgriffel aus vergoldeter Bronze. Der gewundene Stift ist unten abgebrochen. Oben ist ein Schulknabe gebildet, der in der Linken sein Diptychon trägt. Die Eichel zum Glätten der Schrift. Dieser offenbar für einen Schüler bestimmte Griffel ist in einem Grabe gefunden worden. Jetzt in Berlin.

6. Auf der Basis ist ein griechisches Alphabet eingekratzt und am Bauche ein etruskisches Syllabar.

α β γ δ ε F ζ η ϑ ι κ λ μ ν ξ ο π (σ) ϱ σ τ υ (ξ) φ χ
Am Bauche die Konsonanten nicht genau alphabetischer Ordnung mit vier Vokalen zusammengestellt, nämlich mit ι, α, υ, ε. Den Vokal ο kennt die etruskische Sprache nicht. 1. Kreis: ki ka ku ke, vi va vu ve. 2. Kreis: zi za zu ze, hi ha hu he. 3. Kreis: thi tha thu the, mi ma mu me. Das letzte e ist aus Raummangel unter das erste th gesetzt. Dann Spirale: ni na nu ne, pi pa pu pe, ri ra ru re, si sa su se, chi cha chu che, qui qua quu que, ti ta tu te. Das letzte t ist aus Versehen ausgelassen.

7. Camisia ist ein Überzug aus Zeug, der zum Schutze der Pergamentcodices verwendet wurde. Auf der oberen Fläche des Rollenbündels sind die Titelblättchen angedeutet.

8. An der Wand Schwammbeutel(?), Ölfläschchen, Strigilis und Kranz.

9. Schreibgriffel, Diptychon und Pergamentrolle mit dem Fähnchen für den Titel.

11. 14. Die Reifsfedern werden durch Verschieben des Ringes gestellt. — **13.** Die römische Metallfeder unterscheidet sich dadurch von der unsrigen, dafs Halter und Feder aus einem Stücke bestehen.

---

90. Tafel.

1. 2. Der Elementarunterricht der athenischen Schüler bestand aus einem grammatischen und einem musikalischen Teile. Der erstere umfafste Lesen und Schreiben, wobei der Leseunterricht dadurch eine hervorragende Bedeutung erhielt, dafs er sich an die grofsen Klassiker der Nation anlehnte. Der musikalische Teil bestand aus Übungen im Gesang, im Lyra- und in gewissen Zeiten

auch im Flötenspiel. So hat denn unser Vasenmaler die wichtigsten Teile des Elementarunterrichts zusammengefafst. Fig. 1 Unterricht der jüngeren Knaben. Links Gesangunterricht. Der jugendliche Musiklehrer spielt auf der Flöte vor, der Knabe soll dazu singen. Dafs es sich nicht um Unterricht im Flötenspiel handelt, ergiebt sich aus dem Fehlen des Instrumentes in den Händen des Knaben. Sodann Schreibunterricht. Der ebenfalls jugendliche Grammatiklehrer korrigiert die Niederschrift des Schülers. Für die Schreibübungen ist eine dreiteilige Wachstafel, ein Triptychon, verwendet. Gelesen aber wird, wie Fig. 2 zeigt, aus einer Papyrusrolle. An der Wand: eine Schriftrolle, eine Schreibtafel wie Fig. 5, eine Lyra, zwei unklare Gegenstände (Lineale?) und ein Sack. — Fig. 2 Unterricht der älteren Knaben. Links Lyraspiel. In der Abbildung ist die Tragschleife der Lyra nicht wiedergegeben, die im Originale um das Gelenk der linken, spielenden Hand des Knaben gewunden ist, vgl. **81**, 9. Sodann Dichterlektüre. Der Vertreter dieses Hauptfaches hat allein einen Lehnstuhl. Die Schrift ist merkwürdigerweise quer über den Streifen geschrieben. *Es* steht auf dem Papyrus mit mehreren Schreibfehlern, die wohl dem Duris zur Last fallen, der Hexameter: *Μοῦσά μοι ἀμφὶ Σκάμανδρον ἐΰρροον ἄρχομ᾽ ἀείδειν*, offenbar der Anfang eines epischen Gedichtes oder eines Hymnus. An der Wand: zwei Schalen, vielleicht zur Stärkung während des Unterrichts, zwei Lyren, eine Rollenkapsel und ein Flötenfutteral, vgl. **7**, 15. Auf beiden Bildern rechts der Pädagog. So hiefs im Altertume der Sklave, der den Knaben im Hause beaufsichtigte und in die Schule sowie in die Palästra begleitete, vgl. Fig. 9. Huldigungsinschrift an einen gewissen Hippodamas. Zweite Hälfte des 6. oder erste Hälfte des 5. Jahrh.

3. Eine vielteilige Wachstafel, ein Polyptychon.

4. Das Bild ist aus Versehen verkehrt aufgenommen worden. Die richtige Lage des Triptychon zeigen Fig. 1 und 3. Ein Faden zum Zusammenbinden des Triptychon.

6. Jüngling mit Triptychon. Aus **24**, 11 entnommen.

7. Drei Griffel in einem Behältnisse, eine Rollenkapsel und eine Rolle.

8. Cornua sind Griffe, welche an den Enden des Rollenstabes befestigt sind, damit durch Umdrehen des Stabes der aufgerollte Streifen fester angezogen werden kann, vgl. **91**, 7.

9. Der Knabe Herakles (*HEPAK*) wird von seinem Pädagogen in die Musikstunde begleitet. Was der Knabe in der Rechten trägt, scheint eher ein Pfeil, der den künftigen Bogenschützen charakterisieren würde, als eine Lanze zu sein. Der Schallkasten der ihm nachgetragenen Lyra zeigt die übliche Schildkrotzeichnung. Die alte Person hat man wegen der Gesichtszüge und Haltung für eine alte Dienerin angesehen. Vielleicht ist es vielmehr ein Eunuch. Die Füfse scheinen tättowiert zu sein. Die danebenstehende Aufschrift: *ΛΕΡΟΦΣΟ* ist noch nicht gedeutet. Die Vase gehört in das 5. Jahrh. v. Chr.

---

91. Tafel.

1. Zwei Prozessierende erscheinen im Amtslokal des Probianus, der das Amt eines Vicarius urbis Romae bekleidet. Die Worte, die Probianus auf den Papyrusstreifen schreibt: Probiane floreas sind als von ihnen ausgerufen zu denken. Rechts und links von Probianus Schreiber mit Polyptychen aus Wachstafeln. Hinter dem linken ein Brett mit Kaiserbildnissen, wie es bei Amtshandlungen erforderlich war. Im unteren Bilde am Boden

ein Tisch, darauf ein Tintenfafs. 4. oder Anfang des 5. Jahrh. n. Chr.

3. Eine doppelte Wachstafel als Notizbuch (nicht zwei). An der Aufsenseite oben der Name des Besitzers Gallieni Concessi v(iri) c(larissimi).

4. Codex ansatus ist ein mit einem Griff zum Tragen oder Aufhängen versehenes Polyptychon, vgl. **43**, 20.

5. Aufschrift des Briefes: An M. Lucretius, den Einzelpriester des Mars und Decurionen von Pompeji. Darunter ein Falzbein.

7. Es sind an beiden Enden der Rolle Stäbe befestigt, deren Cornua (vgl. **90**, 8) sichtbar sind.

8. Rollen sind in einem kleinen Schränkchen übereinander gelegt, anstatt in Kapseln aufbewahrt zu werden. In dem unteren Fach ein Tintenfafs.

92. Tafel.

I. Etruskisches Rechenbrett mit versetzbaren Steinen (?), vgl. **60**, 11.

3. Man vermutet, dafs in den an den Säulengang der Nordhalle sich anschliefsenden Räumen die berühmte pergamenische Bibliothek untergebracht war. Wie man die Hinterzellen der Tempel als sicherste Aufbewahrungsorte für Geldschätze ansah, so pflegte man auch Bücherschätze der göttlichen Hut anzuvertrauen, indem man wenigstens gröfsere Bibliotheken in der Regel innerhalb heiliger Bezirke anlegte. Hier ist zu diesem Zwecke der Tempel der Athena, der Göttin der Weisheit, gewählt. Die Bücher scheinen in den Zimmern auf Holzgestellen aufbewahrt worden zu sein, die von Steinsockeln getragen wurden. In dem grofsen Saale der Nordostecke,

der vielleicht als Leseraum diente, ist der sich an den Wänden hinziehende Sockel noch erhalten; die in der Mitte der Rückwand sichtbare Basis trug ein Standbild der Athena. Die Bibliothekanlage wurde von Eumenes II. erbaut.

4. Die Pergamentcodices sind liegend in einem Schranke aufbewahrt. Das Tintenfafs steht auf dem Tische, das Buch aber liegt auf den Knieen des Heiligen.

7—9. Zirkel wurden beim Schreiben zum Abmessen der Zeilen gebraucht.

12. Vgl. Taf. **93.**

---

93. Tafel.

Tabula Iliaca. Das letzte Jahr des trojanischen Krieges nach den Epen: Ilias, Aithiopis, Ilias mikra und Iliu persis erzählt.

A. Ilias.

Obere Reihe. Chryses betet vor dem Tempel des Apollo. Links zwei zusammengejochte Ochsen vor einem Karren. Die Darstellung gehört zu der links abgebrochenen Szene. Auf dem Karren befand sich das Lösegeld, welches der Priester dem Agamemnon angeboten hatte. Apollo schiefst die pestbringenden Pfeile ab. Die Krankheit ergreift zuerst die Hunde, sodann die Männer. Kalchas erkennt den strafenden Gott. Versammlung der Achäer. Achilleus zückt das Schwert, um auf Agamemnon zuzustürzen Nestor hält diesen, Athena den Achill zurück. Hekatombe, die dem Apollo dargebracht wird. Chryses begrüfst die ihm von Odysseus zugeführte Tochter. Der Tempel des Apollo. Thetis kniet vor dem thronenden Zeus.

N. Meriones besiegt den Akamas. Idomeneus stürmt auf den zusammengesunkenen Othryoneus ein, den ein Genosse hält. Asios, der dem Othryoneus zu Hilfe geeilt war, fällt ebenfalls, von hinten getroffen, durch Idomeneus Hand. Äneas dringt auf Aphareus ein.

Ξ. Eine Figur ist ins Knie gesunken. Daneben Archelochos. Auf ihn dringt der Lokrer Aias ein. In der Ilias fällt Archelochos durch den Telamonier Aias. Aias, dem Poseidon entgegenkommt, eilt dem Hektor nach. Diesem kommt hilfreich Apollo entgegen.

O. Äneas und Helenos, auf einem Hügel stehend, schiefsen Pfeile ab. Vorn sinkt Klitos zusammen. Über ihm steht Paris mit einer Fackel (?). Ein Troer scheint einen Stein aufzuheben. Hektor, die Fackel in der Rechten, kämpft bei den Schiffen. Daneben liegt Kaletor von dem auf dem Schiffe stehenden Aias getroffen.

Π. Patroklos rüstet sich. Phoinix und die Sklavin Diomede trösten den Achilleus (dies keine Szene der Ilias!). Patroklos eilt über die Leiche des Kebriones hinweg gegen den auf seinem Wagen stehenden Hektor vor (?).

P. Hektor kämpft vom Wagen aus mit dem Aias um die Leiche des Patroklos. Menelaos sucht die Leiche fortzubringen. Zwei Männer (Menelaos und Meriones) tragen sie zum Wagen.

Σ. Achilles sitzt an der Totenbahre des Patroklos. Links ein weinender Mann. Hinten eine wehklagende Frau. Herstellung der Waffen. Thetis mit einer Dienerin in der Werkstatt des Hephäst. Die Ilias weifs noch nichts von Cyklopen.

T. Achilleus wappnet sich in Gegenwart der Thetis. Zwei Figuren, darunter Phoinix, halten Schild und Helm. Der Panzer liegt am Boden. Achilleus besteigt den Streitwagen.

Y. Poseidon geht auf Äneas (?) zu. Achilleus bedroht einen anscheinend um Gnade flehenden Troer. Hektor (?) eilt davon. Achilleus kämpft mit Hektor (?). Sodann undeutliche Szene.

Φ. Kampf im Skamander. Achilleus mit flatterndem Helmbusch (nicht Gewandstück) packt einen Troer. Poseidon unterstützt den Achilleus beim Verlassen des Flufsbettes. Achilleus jagt die Troer (*Φρύγες*) in die Stadt.

X. Hektor wartet am Thore. Hinter dem einen Turm kommt Achilleus hervor. Achilleus zieht den in die Kniee gesunkenen Hektor zu Boden. Er schleift seinen Leichnam.

Ψ. Patroklos' Leiche auf dem Scheiterhaufen. Die Leichenspiele.

Ω. Die Lösung von Hektors Leiche. Rechts sitzt Priamos von Hermes beschützt zu Achilleus' Füfsen in dessen Zelte, hinten Phoinix (?). Vor dem Zelte der Lastwagen mit dem Lösegelde, das zwei Männer herabnehmen. Die Leiche Hektors wird herbeigebracht.

B. Aithiopis.

Vorletzte längere Reihe. Die vorausgehende abgebrochene Szene stellte den Tod des Podarkes (*KHΣ*) durch Penthesileia dar. — Achilleus hält die tödlich getroffene, vom Rosse sinkende Penthesileia auf. Er zückt die Waffe gegen Thersites, der an einen Altar (?) geflüchtet ist. Er tötet den Memnon. Dahinter der niedergesunkene Antilochos. Er wird beim Stadtthore verwundet. Aias und Odysseus im Vordringen, um die Leiche zu retten. Aias trägt sie fort. Ein gefallener Krieger. Die Muse, die die Totenklage anstimmt. Thetis bringt dem Sohne ein Totenopfer. Rechts sein Schatten. Der rasende Aias sitzt brütend da.

C. Ilias mikra.

Unterste längere Reihe. Paris ist tödlich getroffen. Es folgt eine unklare Szene. Neoptolemos tötet den Eurypylos. Diomedes hat in der Linken das Palladion. Odysseus kommt aus der Öffnung eines Kanals oder aus einem Thore hervor. Das hölzerne Rofs. Troerinnen und Phrygerinnen ziehen es nach der Stadt hinauf. Priamos schreitet voran. Dem Sinon werden die Fesseln gelöst. Kassandra warnt am skäischen Thore zum letztenmal.

D. Iliu persis.

Grofses Bild: Die ummauerte Stadt mit der Burg darinnen. Im oberen Teile der letzteren der heilige Bezirk. Ein Grieche nimmt die Leiter fort zum Zeichen, dafs alle Griechen das Rofs verlassen haben. Die Figur in der Öffnung ist willkürliche Erfindung des Zeichners. Verschiedene Kampfszenen. Aias reifst Kassandra vom Tempel der Athena weg. Unten der Palast des Priamos. Neoptolemos zerrt den König vom Altar. Daneben vermutlich Hekabe. Menelaos will Helena am Tempel der Aphrodite töten. Unter dieser Szene führen Demophon und Akamas ihre wiedererkannte Grofsmutter Aithra fort. Rechts gemordete Troerinnen. Links nimmt Äneas die Penaten vom Priester in Empfang. Er zieht aus dem Stadtthore fort. Anchises, den er trägt, scheint die heilige Kiste mit den Penaten zu halten. Äneas führt am Arme den Askanios, Hermes geleitet sie. Hinten Kreusa.

Vor der Stadt Hektors Grab. Auf zwei Seiten die gefangenen Troerinnen. Talthybios, der Herold des Agamemnon, scheint der Andromache den Beschlufs der Achäer, dafs Astyanax sterben müsse, zu überbringen. Rechts davon Kassandra und Helenos. An der Langseite

des Grabes ist Odysseus im eifrigen Gespräch mit Helenos; es handelt sich wohl um die Auslieferung der Polyxena, die für Achilleus geopfert werden soll. Sodann wieder Andromache, ohne Astyanax: er ist wohl schon tot. Darauf Hekabe, an die sich Polyxena anschmiegt. Gegenüber Achilleus' Grabmal. Polyxena, die Hände auf den Rücken gebunden, wird von Neoptolemos getötet. Dahinter Knabe mit Spendegeräten. Auf der anderen Seite sitzt sorgenvoll Odysseus. Hinter ihm Kalchas. Beide als Zeugen. Nach links zu das Schiffslager der Achäer. Gegenüber das Vorgebirge Sigeion. Äneas besteigt mit den Seinigen das Schiff. Misenos kommt, die Rechte trauernd an die Stirn legend, hinzu. In Bezug auf die Sage von Äneas schliefst sich der Künstler an Stesichoros an, weil die Epen Ilias mikra und Iliu persis von einer Auswanderung des Äneas nach Italien nichts wissen. Der Inschriftpfeiler enthält eine kurze Inhaltsangabe der Bücher *H*—*Ω* der Ilias.

Die Bildertafel ist nicht fertig geworden. Es sind erst die Umrisse der Darstellung flüchtig angegeben.

Der Zweck der Tafel war, den Gang der epischen Erzählung durch Bilder für die lernende Jugend anschaulicher zu machen.

19. Bestattung.

In den Bestattungsgebräuchen der Griechen und Römer wie in denen aller Völker prägt sich der fromme Gedanke aus, dafs der Tote auch, nachdem er in die Gruft gesenkt oder sein Leib in Asche verwandelt ist, weiter lebe und die Gewohnheiten mit in das neue Leben hinüber nehme, die ihm auf dieser Erde lieb gewesen waren. Darum ist es eine Pflicht der Pietät, dem Gestorbenen alles mit in das Grab zu geben, woran der Lebende seine Freude gehabt hat. Die Grabstätte selbst wird ihm wohnlich zugerichtet, sie wird, wenn es die Mittel der Angehörigen gestatten, nach dem Vorbilde menschlicher Behausungen gebaut und ausgestattet (**95**, 1, 7; **97**, 4; **98**, 1—3, 5). Besonders bildet man den Eingang gern wie den eines Hauses (**96**, 3), ja, man ehrt den Gestorbenen noch mehr, indem man ihn wie ein höheres Wesen betrachtet (**96**, 2) und seinem Grabe eine Tempelfassade giebt (**96**, 1, 8) oder durch einen Altarbau die Stätte als heilig kennzeichnet (**99**, 5). Dem Krieger giebt man seine Waffen mit in die neue Wohnung (**97**, 4), dem Epheben den Bedarf der Ringschule (vgl. **21**, 5), dem Schulknaben seine Schreibgeräte (vgl. **89**, 5) und dem Kinde sein Spielzeug (**96**, 6). Auch nach der Bestattung werden dem Gestorbenen Ehren erwiesen; man bringt ihm Totenopfer,

man klagt an seinem Grabe (**94**, 6) und schmückt den Stein mit Kränzen und Bändern (**94**, 1; Vign. 11).

So einfach dieser Grundgedanke ist, so verschiedenartig haben sich doch die Gebräuche entwickelt, mit denen die Verehrung der Toten verbunden ist. Selbst die wichtige Frage, in welcher Form die Leiche der Gruft übergeben werden soll, ob unverbrannt oder als Asche, hat das Altertum nie einheitlich gelöst. Seit der frühesten Zeit scheinen in Griechenland und in Rom die beiden Arten der Bestattung gleichberechtigt nebeneinander hergegangen zu sein und es durchaus von dem Willen der Angehörigen abgehangen zu haben, welche Form gewählt werden sollte. Nur ganz im allgemeinen läfst sich sagen, dafs in der homerischen Zeit das Verbrennen der Leichen üblicher war, in den folgenden Jahrhunderten der Beerdigung der Vorzug gegeben wurde, dann aber wieder in römischer Zeit die erstere Form der Bestattung beliebter war.

Aufserordentliche Mannigfaltigkeit tritt uns in den Grabanlagen entgegen, von dem schlichten Ziegelsarge (**96**, 10—12) bis zu den mächtigen Hochbauten (**94**, 9) oder mühsam in den Felsen gehauenen Prachträumen (**96**, 1, 3 u. a.). Aber leider ist es bisher noch nicht gelungen, den historischen Zusammenhang der verschiedenartigen Grabesformen aufzuzeigen, und wir verzichten daher auf eine Erörterung derselben, die doch kaum etwas mehr als eine trockene Aufzählung bieten könnte.

Eigentümlich waren dem Altertume manche Gebräuche, die bei der Ausstellung der Leichen geübt wurden. Der Tote wurde in saubere Gewänder gekleidet und auf einem hohen Paradebett aufgebahrt, so, dafs die Füfse nach der Thüre des Hauses zu gerichtet waren. Das Bett war mit Laubgewinden geschmückt (**95**, 2, 9),

und der Tote selbst wurde mit Blumen bekränzt, an deren Stelle in den Zeiten eines gröfseren Luxus auch wohl prachtvolle Goldkränze traten (**83**, 15). In Attika wurden eigens für die Leichenbestattung besonders geformte Salbengefäfse (die sogenannten Lekythen) gearbeitet, welche teils neben das Paradebett gestellt, teils auch zum Schmuck des Grabsteines verwendet wurden (**94**, 1; Vign. 11). Die Verwandten stimmten feierliche Totengesänge an, die sie im Wechselchor unter heftigen Gebärden der Trauer (Schlagen der Brüste, Ausraufen des Haares) vortrugen (**95**, 6). Zuweilen wurden auch berufsmäfsige Klageweiber hinzugezogen. Doch war dies in manchen Gemeinden ausdrücklich durch gesetzliche Bestimmungen verboten und widersprach wohl auch sonst allenthalben der besseren Sitte.

---

94. Tafel und Vign. 11.

Vign. 11. Zwei Frauen schmücken ein Grab mit Kränzen und heiligen Binden. An der obersten Binde und auf der dritten Stufe eine Lekythos.

1. Ein Mädchen schmückt ein Grab. Ein Wanderer, als solcher durch Stab und Reisehut charakterisiert, ist stehen geblieben und schaut ihr zu. Die Anordnung der Weihegaben ist fast genau dieselbe wie Vign. 11.

2. Der hölzerne Sarg wird in die Grube gesenkt. Zwei Männer stehen in derselben, um ihn aufzunehmen. Aus der Kürze des Sarges ist nicht zu schliefsen, dafs die Leiche vorher verbrannt war. Die Form ist vielmehr durch die Raumdisposition des Bildes veranlafst. Das Gewand vielleicht eine Sargdecke, vgl. **74**, 11. Zwei

Frauen mit Klagegebärden. Die beim Vorgebirge Kolias gefundene Vase ist gegenwärtig in der Sammlung der archäologischen Gesellschaft zu Athen.

3. Ein Grabstein aus Marmor, wie die weifse Farbe des Originalbildes zeigt. Darauf eine Vase. Die Form des Grabsteines ist ungewöhnlich. Ringsum Grabschrift in hexametrischer Form: „Hier liege ich, eines toten Mannes (Überrest?)“ *ἀνδρὸς ἀπ(οφθιμ)ένοιο . . . . ἐνθάδε κεῖμαι.* Unten eine Schlange als Grabesdämon gemeifselt. Die kleinen geflügelten Wesen sind Seelen Verstorbener. So sind sie öfter auf Bestattungsszenen gebildet. Natürlich sind sie nicht als auf dem Grabstein gemeifselt, sondern als frei um denselben schwebend aufzufassen. Man denkt sich die Seelen wohl als Seelen verstorbener Verwandter. Von derselben Vase wie Fig. 2.

4. Rechts das viereckige Grabmal. Davor Totenbäume: rechts wohl eine Cypresse. Zwei Frauen mit Klagegebärden sitzen auf dem Leichenwagen. Dieser hat die Form wie Fig. 5, 7. Vorn noch zwei klagende Frauen. Hinten ein Mann und ein Flötenbläser. 6. Jahrh. v. Chr.

5. Ähnliche Darstellung. Vorn wird ein Gefäfs (für Totenspende?) getragen. Die links von dem Leichenwagen gehenden Personen haben ein Tuch (die Sargdecke? vgl. Fig. 2).

6. Eine Frau, sich das Haar raufend vor einer Grabstele. Die letztere ist mit Binden umwunden. Dahinter der aufgeschüttete Grabhügel.

7. Eine der altertümlichen Vasen, die man am Dipylon, einem athenischen Stadtthore, gefunden hat, vgl. **45**, 7, **95**, 2. Es ist ein Leichenzug dargestellt. Der Tote liegt auf einem hohen, mit einem Baldachin bedeckten Paradebette, welches auf einen Wagen gestellt ist; es ist ein Gurtbett wie **95**, 2; **97**, 4, vgl. Fig. 4, 5. Vor dem Wagen gehen vier Männer, von denen einer die Rosse führt.

Vielleicht singen sie ein Klagelied. Über ihnen fünf Frauen mit Klagegebärden. Ebensolche in langer Reihe hinter dem Wagen. Die vorderste macht sich am Leichenwagen zu schaffen. Darüber unter anderen eine Frau, die ein Kind führt. Im unteren Streifen sind die zweispännigen Rennwagen dargestellt, welche an den zu Ehren des Verstorbenen zu veranstaltenden Leichenspielen teilnehmen sollen. Sie sind wohl als zweirädrig gedacht. Die in ein eigentümliches Gewand gekleideten Wagenführer tragen den Stachel zum Antreiben der Rosse in der Hand, vgl. **20**, 10; Vign. 12. Viel Ornamente, besonders Zickzackfiguren, zur Raumfüllung. Die grofse Zahl der Klageweiber und der lange Zug der Zweigespanne weisen auf ein aufserordentliches Gepränge hin. Solon sah sich in der Folgezeit genötigt, den in Athen überhandnehmenden Begräbnisluxus durch besondere Gesetze einzuschränken. In der That begegnen uns nach der Zeit des Gesetzgebers derartige Darstellungen auf athenischen Bildern nicht mehr. 7. Jahrh. v. Chr.

8. 9. Die Steine des sechzehn Meter hohen Hauptbaues sind kreisförmig so gelagert, dafs jede höhere Schicht über die unter ihr liegende nach innen zu hervorragt. Zur Festigung des Gebäudes durch Seitendruck ist rings Erde vom benachbarten Hügel aufgeschüttet, also eine Art horizontalen Bogensystems hergestellt. In diesem Gemache fanden vermutlich die Begräbnisfeierlichkeiten statt, während in dem in den Berg hineingearbeiteten Nebenraume die Leichen sich befanden. Ein gemauerter Eingang führt von aufsen zum Hauptraume. Es sind bis jetzt zwölf solcher Kuppelgräber auf griechischem Boden bekannt, von denen jedoch nur zwei neben dem Hauptraume eine gesonderte Grabkammer haben. Sie waren sämtlich von einer Erdaufschüttung umgeben und gehören offenbar einer sehr frühen Zeit an, das Kuppelgrab unserer

Bilder sicher noch dem 2. Jahrtausend v. Chr. In den homerischen Zeiten traten an Stelle dieser kunstvollen Bauten einfache Erdhügel. Es vollzog sich also beim Gräberbau ein ähnlicher Rückschritt wie beim Palastbau, vgl. S. 262. Übrigens lehnen sich die Kuppelgräber in ihrer architektonischen Gestalt vermutlich an eine uralte Form menschlicher Behausung an, etwa an das kreisförmige Zelt oder an halb unterirdische Erdhütten, wie sie in gewissen Gegenden Kleinasiens üblich waren.

---

95. Tafel.

1. Das Innere eines auf dem Berge Jouz-Oba bei Kertsch befindlichen Hünengrabes. Der langgestreckte Raum ist durch überkragende Steinplatten gedeckt. Im Hinterraum auf der Erhöhung ein riesiger hölzerner Sarkophag.

2. Ausstellung der Leiche und Totenklage von einer Dipylonvase, vgl. **94**, 7. Der Tote liegt mit einem Tuche bedeckt auf einem Gurtbette wie **94**, 7; **97**, 4. Von den beiden Enden des Bettes hängen Zweige herab. Auf dem Boden sitzen zwei Gestalten mit Klagegebärden. Andere umstehen die Bahre.

3. 7. Die Thüre auf Fig. 3 führt zur Hauptkammer des Felsengrabes, welche Fig. 7 von der Eingangsseite aus dargestellt ist. Vor der Thüre befindet sich ein gepflasterter Vorplatz. Die Hauptkammer zeigt in ihrem Dache eine Nachahmung der Holzkonstruktion vermittelst dreier aus dem natürlichen Felsen gearbeiteter Balken. Der Balken rechts ist zerstört. Von der Hauptkammer aus gelangt man in eine durch die Thüre der Hinterwand auf Fig. 7 sichtbare innere Felsenkammer, welche

drei Grabplätze enthält. Rechts von der Eingangsthüre Fig. 3 sieht man zwei höher gelegene Nischen, welche zur Aufstellung von Weihgeschenken oder ebenfalls als Bestattungsräume dienten. Unmittelbar davor zog sich eine Mauer hin, deren Rest in dem Felsblocke rechts neben der Thüre auf Fig. 3 zu erkennen ist.

4. 5. Ein natürlicher Sandsteinfels ist in seinem unteren Teile regelmäfsig quadratisch behauen, und auf jeder der 27,81 m langen Seiten mit hohen Säulen, die sich auf Stufen erheben, geziert. Der obere Abschlufs des Felsens ist noch nicht untersucht. Ebenso drei Vierteile des Innenraumes. Zu dem untersuchten Viertel führt von aufsen die Thüre *a*. Man gelangt zunächst in die Vorhalle *b* mit Nischen für Totenkisten, sodann durch eine zweite Thüre *c* in eine weitere Halle, an der eine gröfsere Anzahl Nischen liegen.

6. Ausstellung (*πρόθεσις*) der Leiche und Totenklage, die im Wechselgesange von den Verwandten des Verstorbenen angestimmt wird. Links der Chor der Männer, der gerade singt, rechts der Chor der Weiber, der schweigend Klagegebärden macht. Dem Toten zunächst, sein Haupt umfassend, steht die Mutter (*μήτηρ*), vor ihr seine jüngste Schwester (*ἀδελφή*), dahinter ein etwas älteres Mädchen, wohl ebenfalls eine Schwester des Toten. An der Schmalseite des Bettes zu seinen Häupten die Grofsmutter (*ΘΕΘΕ = τήθη*) und eine Frau, deren Bezeichnung (*ελοσλ*) nicht zu deuten ist. An der hinteren Breitseite des Lagers eine Base väterlicherseits (*ΘΕΘΙΣ [τηθὶς] ΠΡΟΣ ΠΑΤΡ*) und eine Base mütterlicherseits (blofs *ΘΕΘΙΣ*). Am Fufsende des Lagers die männlichen Verwandten. Nach dem Chor der Singenden gewendet steht zunächst der Vater (*πατήρ*) des Verstorbenen, sodann ein erwachsener Bruder (*ἀδελφός*). Hinter der älteren Schwester vielleicht der jüngste Bruder. Zwei

von den Männern sind nicht bezeichnet. Zweimal ist der Klageruf *οἴμοι* aufgeschrieben; aufserdem am Gewande der Mutter und an der Säule, die den Innenraum des Hauses andeutet, zwei nicht zu erklärende, aber gleichlautende Worte. Die Platte diente als Votivrelief.

8. Ein in den Erdboden sich senkender Schacht bildet den Zugang zu den Grabkammern.

9. Prothesis des von einer Schlange getöteten Knaben Archemoros. Der Tote liegt unter freiem Himmel, eine Frau hält einen Sonnenschirm über ihn. Eine andere setzt ihm einen Myrtenkranz auf. Von rechts kommt der Pädagog mit der Lyra des Knaben. Zuletzt zwei Diener mit allerlei Geräten, die wohl dem Knaben mit ins Grab gegeben werden sollen.

10. 11. In den Felsen gearbeitetes Grab. *a* Treppe, *b* Vorhalle, *c* drei aus Steinplatten gebildete Totenbetten.

---

96. Tafel.

1. Das Giebeldach springt weit vor. Über der zur Grabkammer führenden Thüre ein Heroenmahl wie Fig. 2.

2. Der Tote ist als Schmausender gebildet. Solche Darstellungen beruhen auf der Anschauung von einem seligen Leben nach dem Tode, vgl. **97**, 7. Der Verstorbene füllt sich eine Schale aus einem Trinkhorn. Ein Diener hält eine Weinkanne. Auf dem Tische Backwerk und andere Genüsse des Nachtisches. Neben dem Toten seine Gattin mit einem Schmuckkästchen (?). Links oben wird sein Rofs sichtbar. Seine Verwandten nähern sich ihm betend. Als Heros ist er in übermenschlicher Gröfse gebildet, ebenso seine Gattin.

3. 4. 5. 7. 8. Die lykischen Steingräber schliefsen sich in Bezug auf ihre Form eng an die Holzarchitektur an. Die Steinbalken sind zum Teil wie Fig. 3 unmittelbar aus dem Felsen herausgearbeitet. — **4.** Felsengrab von Xanthos. — **5. 7.** Ebenfalls aus dem Felsen gehauene lykische Gräber. Die Form von Fig. 7 ist auch **49**, 3 sichtbar. — **8** hat eine griechische Fassade.

6. Totenkiste eines Kindes. Alle Gegenstände waren sorgfältig mit Erde verpackt. Es sind zahlreiche Thongefäfse als Spielzeug und vier sitzende Thonfiguren. Weil wichtige Knochen des Skelettes fehlen, hat man vermutet, dafs das Kind verunglückt war.

10. Ziegelsarg aus flachen Platten, die dachförmig zusammengefügt sind.

11. 12. Ziegelsärge aus gebogenen Platten. Die Seite hat doppelte Ziegellage.

---

97. Tafel.

1—3. Sarkophage sind zur Aufstellung im Freien oder in gröfseren für den Besuch oder für eine Reihe von Begräbnissen offen bleibenden Grabgewölben bestimmte Särge. Sie sind dieser ihrer Bestimmung gemäfs in der Regel von dauerhafterem Materiale und bedeutenderem Umfange als die Särge, welche in die Erde gesenkt oder in solchen Grüften geborgen werden, die man sofort nach der Bestattung der Toten unzugänglich macht. So ist denn unser Sarkophag unmittelbar aus dem Felsen herausgearbeitet. Besonders für die im Freien aufzustellenden Sarkophage lag es nahe, sie ebenso wie sonst die Grabkammern als Wohnungen der Toten zu denken und dem entsprechend architektonisch zu gestalten.

Daher bei dem Sarkophage, den unser Bild zeigt, die dachförmige Krönung mit Giebel und Akroterien an den Schmalseiten. Sollen die drei Stufen an die üblichen drei Unterstufen der Tempelbauten erinnern?

4. Etruskisches Hügelgrab, vgl. Fig. 11, 12. Das Dach ist durch vorschrägende Seitenwände gebildet. Die Gegenstände wurden in der Anordnung gefunden wie sie das Bild zeigt. Rechts ein Gurtbett (**86**, 9), um dasselbe Räucherpfannen und kleine Terrakotta-Figuren. An den Wänden Schilde. Oben angeheftet Bronzevasen, vgl. **98**, 2. Sehr altes Grab.

7. Etruskischer Sarkophag aus dem Ende des 3. oder Anfang des 2. Jahrh. v. Chr. In Etrurien legte man die Leichen in früherer Zeit innerhalb der Grabkammern auf Ruhebetten (Fig. 4?) oder Steinlagen (**98**, 3). Als man sie später des besseren Schutzes wegen in das Innere des Lagers bettete, brachte man auf dem Deckel desselben, gewissermafsen zum Ersatze für die Leiche, die ursprünglich da gelegen hatte, eine plastische Nachbildung des Toten an, vgl. **98**, 8. Dem Steinlager oder Sarkophage selbst gab man in Anlehnung an die ursprüngliche Vorstellung zuweilen geradezu die Gestalt eines Ruhebettes, **86**, 3. Der Sarkophag unseres Bildes vermittelt dagegen in seiner architektonischen Ausschmückung zwischen der Form eines Hauses und der eines Ruhebettes.

11. 12. Die aufgeschüttete Erde erhebt sich über einer kreisrunden Basis.

---

98. Tafel.

1—4. In den Tufffelsen gearbeitetes Grab. Man sieht durch die von Löwen bewachte Thüre auf die Hinter-

thüre der ersten Kammer, Fig. 3, und auf die Rückwand der zweiten Fig. 2. Im Vorraum rechts und links Eingang zu Nebenkammern. In der vordersten Kammer Fig. 3 lagen die zwei Toten unbedeckt auf dem Steinbette. In der zweiten Kammer Totenkisten und viele Gefäfse. Oben an der Hinterwand sehen wir die Schalen nur malerisch dargestellt, welche **97**, 4 noch in Wirklichkeit an der Decke angebracht waren.

5. Die Grabkammer bildet ein altitalisches *Atrium* mit Lichtöffnung und von den Wänden aufrecht ansteigenden Dachbalken nach.

8. Eine runde Grabkammer. An den Wänden stehen die Totenkisten auf drei Stufen übereinander. Die Mitte des Daches ist durch einen mächtigen *Pfeiler* gestützt.

---

99. Tafel.

2. 3. Grabstele in Form der Hermenbüsten mit ausgearbeitetem Hinterkopfe, aber ohne Gesicht.

4. An der pompejanischen Grabstrafse gelegenes Triklinium für Leichenmahle. Restauriert ist aufser der Dekoration nur der runde vor dem Speisetische stehende altarähnliche Bau.

5. 6. 7. Das Grab ist von einer Art Hof umgeben, in welchen die Thüre von der Strafse aus führt. Oben altarähnlicher Aufbau. In der Grabkammer unter andern drei Ascheurnen aus Glas, welche von einer bleiernen Kapsel umschlossen waren, wie Fig. 7 zeigt.

8. Caligula liefs die Asche seiner Mutter Agrippina nach Rom bringen und in einem Carpentum im Zirkuszuge (vgl. **28**, 5) aufführen.

10. Die Freigelassenen der Livia wurden, wie man sieht, teils in grofsen Sarkophagen bestattet, teils wurde ihre Asche in Urnen aufbewahrt, die in den zahlreichen kleinen Nischen der Wand untergebracht wurden.

100. Tafel.

1. Grabmal mit den Insignien des Konsulats: zwölf Liktorenbeilen und der Sella curulis, vgl. **87**, 11.

2. Es wurde wahrscheinlich die ausgestellte Leiche mit der porträtähnlichen Wachsmaske versehen, damit man die Entstellung des Gesichtes nicht bemerken konnte, welche bei den in Italien üblichen lange dauernden Ausstellungen der Leichen unvermeidlich war. Mit diesen Wachsmasken mögen die Ahnenbilder (Fig. 9) ni einem gewissen Zusammenhange stehen.

3. 4. Römisches Grabmal aus der Zeit Hadrians.

5. Der kunstvoll verzierte Scheiterhaufen, auf welchem die Leiche des Kaisers Pertinax verbrannt wurde.

6. Vielleicht das Columbarium einer Beerdigungsgesellschaft, welche einzelne Plätze an Familien vermietete. Es sind rings an den Wänden Grabmäler in Tempelform gebaut, die verschiedene Gröfse haben, verschiedenartig eingerichtet sind und bald mehr, bald weniger Urnen umschliefsen. Alles deutet darauf, dafs die Anlage nach keinem einheitlichen Plane erfolgt ist. Zeit des Augustus.

8. Die Leiche ist sehr hoch aufgebahrt. Auf der Höhe hinter dem Lager ein Mann, der der Leiche einen Kranz ums Haupt winden will, und zwei die Brüste schlagende Frauen. Am Kopfende sitzen in verschiedener Höhe zwei andere klagende Frauen. Am Fufsboden

klagende Männer und Frauen. Hinter ihnen eine Flötenspielerin. Mehrere Fackeln und Kandelaber sind angezündet, vgl. **9**, 5. Links oben ein grofser Widderkopf, vgl. **15**, 17.

9. Die römischen Ahnenbilder waren porträtähnliche Wachsmasken der Verstorbenen, welche im Atrium in Schränken, Armarien, aufbewahrt wurden. Die Schränke waren so geordnet und durch Linien verbunden, dafs man die verwandtschaftlichen Verhältnisse der Ahnen untereinander wie bei einem Stammbaume erkennen konnte. War ein Mitglied des Hauses gestorben, so nahm man die Masken oder Büsten aus den Schränken, kleidete Schauspieler oder Sklaven in die Amtstracht der Ahnen, liefs sie die Masken vor das Gesicht nehmen und in dieser Ausstattung am Leichenzuge sich beteiligen.

Erklärte Vignetten.

Vign.	1	— Seite	100	Vign.	6	— Seite	174
„	2	— „	343	„	7	— „	309
„	3	— „	51	„	8. 9	— „	307
„	4	— „	33	„	11	— „	378
„	5	— „	100	„	12	— „	174

Nachträge und Druckfehler.

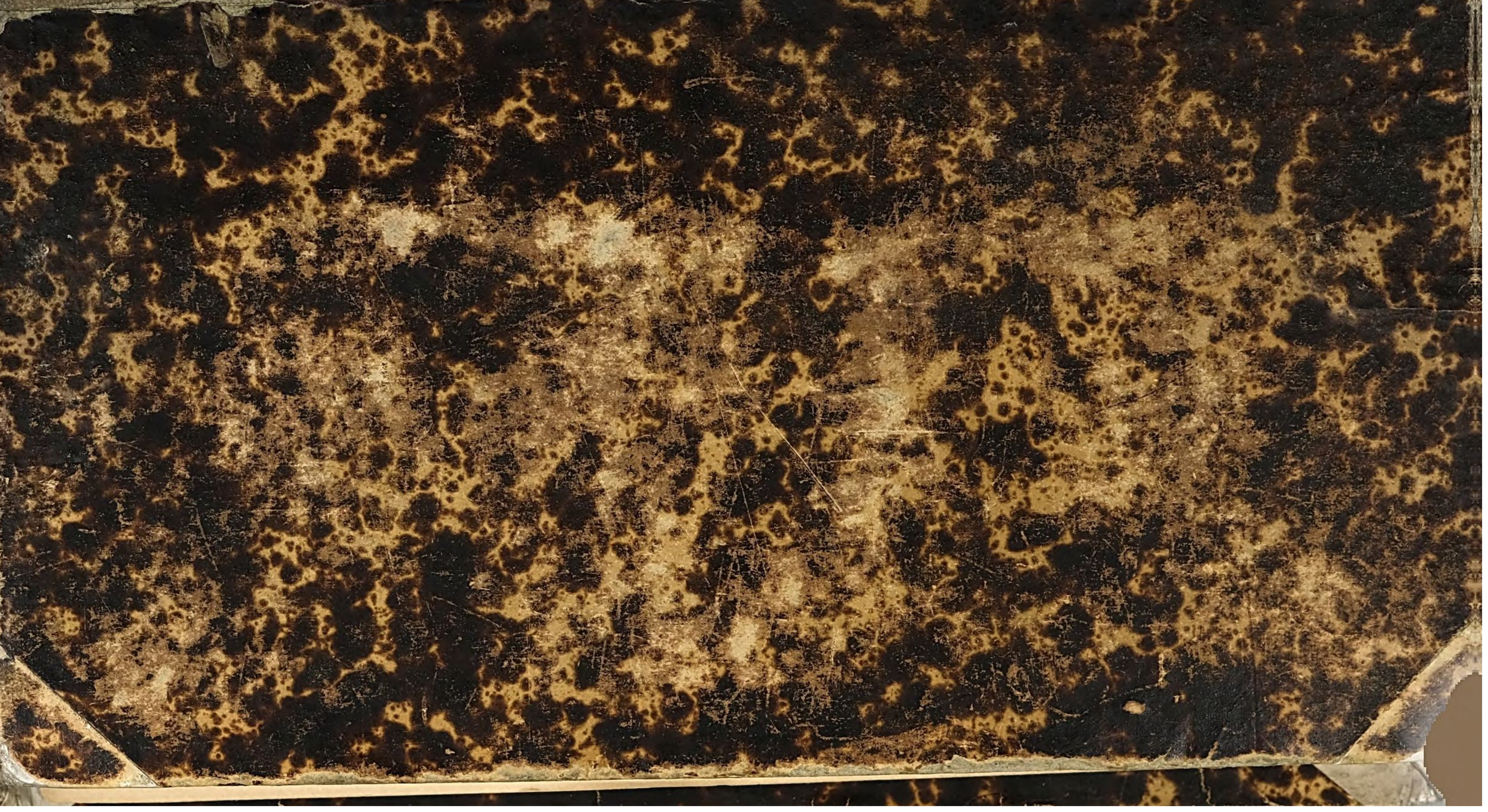
Seite 246 Zeile 11 v. u. lies athenischen für attischen.

Seite 257 Plan von Tiryns: *AWΓ* Türme, *B P* überwölbte Kammern *C R* Gallerien, *D* Corridor mit Treppe, *E I* Säulenhallen, *K* kleiner Thorbau, *L* Hof der Männerwohnung, *N* Hof der Frauenwohnung, *O* Saal der Frauenwohnung, *Q V* Cisternen, *S* moderne Schachte, *T* Nebenaufgang, *U* Kellerräume, *Λ* Hauptaufgang, *Z* Raum hinter dem Palaste, *Λ* Opferstelle im Männerhofe, *Σ* Thüre zu R, *X* Treppe.

Seite 301 Zeile 13 v. u. lies *ΔEMO* für *ΔEM*.

Druck von Ramm & Seemann in Leipzig.

Werz.



BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Bernhardi, Kurt,

Textbuch zu Th. Schreibers Kulturhistorischem Bilderatlas des klassischen Altertums

Leipzig 1888
4 H.g.hum. 1 l-1,a
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11487024-9